



مجلة
البلاغة المقارنة

العدد الثاني ■ ربيع ١٩٨٢

يمثل الفن – وهو المُعبِّر عن المجتمع – في أسمى انطلاقاته أكثر اتجاهات المجتمع تقدماً: إنه السبّاق والكاشف . ولكي نعرف إذا ماكان الفن يقوم بمهمته – كفاتح لآفاق جديدة – على أتم وجه ، وإذا ماكان الفنان حقاً طليعياً ، فعلينا أن نعرف إلى أين تسير البشرية ... وماهو مصير الجنس البشري ...

جبرييل – ديزيريه لافردان ، ١٨٤٥

Art, the expression of society, manifests in its highest soaring, the most advanced social tendencies: it is the forerunner and the revealer. Therefore, to know whether art worthily fulfills its proper mission as initiator, whether the artist is truly of the avant-garde, one must know where Humanity is going, know what the destiny of the human race is... (Gabriel-Desire Laverdant, 1845)

النقد والطليعة الادبية

هيئة التحرير

● الغلاف : محسن شرارة
● الاخراج الفني : سعد عبد الوهاب
● الطباعة : مطبعة انترناشونال برس ، القاهرة

● سعر العدد
- جمهورية مصر العربية : جنيهان
- البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد) :
الافراد : خمسة دولارات (٣ أعداد خمسة عشر دولار)
المؤسسات : عشرة دولارات (٣ أعداد ثلاثون دولار)

● المراسلة والاشتراك والمخطوطات على العنوان التالي :

مجلة ألف
قسم الأدب الإنجليزي والمقارن
الجامعة الأمريكية بالقاهرة
ص . ب ٢٥١١
القاهرة ، جمهورية مصر العربية

المحتويات

- المقالات الإنجليزية

ألف

حرف « الألف » هو أول حرف الأبجدية العربية ، وهو العلامة المميزة لكل البدايات ؛ « ألف » مجلة البلاغة المقارنة تفتح آفاقاً رحبة للحوار . الطليعة الأدبية ، وهي محور هذا العدد تمثل جدلية التجديد والانطلاقة نحو البدايات الدائمة .

وترتبط الطليعة الأدبية بالنقد في مسيرة التطور والنمو والنهضة . فالتجديد سواء كان في الفن عامة أو في الأدب خاصة يثير بكل تأكيد رد فعل نقدي . ومن ثمّ فإن المواجهة بين الطليعة والنقد والتركيب الذي ينتج عن هذه المواجهة يولّد ميدان الإبداع .

ولذلك فإننا نقدم في هذا العدد سعي الفنانين والنقاد للتحرر من اللغة المألوفة والبنيات التقليدية وذلك في محاولة تهدف إلى مفاجأة الواقع بطريقة مُبدعة . وقد رأينا لزاماً علينا أن نحاول أيضا التعُّرف على الدفعات التي شهدها الماضي نحو التجديد . وهذا الجهد يحاول استكشاف خصوصية الأدب ، في كل عصوره وأطواره ، على أنه « السَّباق والكاشف » ، فالجديد هو الدائم البداية .

مجلة « ألف » تظهر سنويا ، وهي ثلاثية اللغة ، المقالات فيها مكتوبة بالإنكليزية والعربية (وأحيانا بالفرنسية) ؛ وعلى

صفحاتها تتكاتف المناقشات حول التقاليد المختلفة والآداب المتباينة جنبا إلى جنب . ويحتوي كل عدد على مقالات كتبها نقاد عرب ونقاد غربيون خصيصا لهذه المجلة ، هذا بالإضافة إلى ترجمات من أمهات الكتب في الفروع المعرفية التي تمثل الإطار الكلي لنظرية الأدب في كل من التراث العربي والغربي . ويضم أيضا كل عدد مقابلة مع أحد المبدعين الذين لهم أثر عميق في الثقافة العربية والغربية .

« ألف » تأمل أن تُرسي شكلا جديدا يتم فيه تبادل الآراء النقدية على أساس مشترك ؛ إنها ترجو أن تكون مسرحيا تتآلف عليه تيارات الآداب والنقد الحديث في تشكيلات جديدة للأيديولوجية والنظرية الأدبية بوجه عام . بعبارة موجزة « ألف » ترجو أن تنبه إلى حتمية البدء بمناهج جديد في حقل الدراسات الأدبية والنقدية على حد سواء .

التحرير

اتجاهان في التقييم الأدبي

ا . د . هيرش

TWO TRADITIONS OF LITERARY EVALUATION

E.D. Hirsch, Jr.

Although modern philosophy prefers a theory of value which makes the value of an object change with its external relations to one which holds value to be an intrinsic property of the object, the current in modern literary criticism has run the other way, favoring the notion of an intrinsic «literary value». The Classical view found the value of literature in its effects on readers: in Horace's phrase, it should please and instruct. But in the 18th century faith in an unchanging human nature led to a crisis in the idea of a universal standard of judgment and value. Kant's solution was to move the judgment of literature into a purely disinterested aesthetic realm. Literary value became synonymous with intrinsi. aesthetic value, and this was conceived of as a matter of formal structure. A.C.Bradley and the New Critics who followed him then had to smuggle their ethical concerns into their criticism by arguing that (ethical) content is inseparable from (aesthetic) form. This manoever was practically useful but conceptually flawed, as we can see by the fact that film and television critics often find works to be artistically successful but socially and morally reprehensible. The idea of intrinsic «literary value», which informs virtually all 20th century criticism, should be discarded in favor of a theory that openly admits the ethical value of literature, and the historical relativity of ethical judgments.

استقرت في المصادر الفلسفية نظريتان تقليديتان في القيمة . هاتان النظريتان يطلق عليهما أحيانا اسم النظرية « الجوهرية » intrinsic والنظرية « النفعية » instrumentalist . وهذان المصطلحان التحليليان لايحتاجان للتوضيح . القيمة الجوهرية قيمة ممتعة في ذاتها ، وهي خاصية متأصلة في شيء ما ، مستقلة عن الزمن والتغير والظرف . وعلى العكس من ذلك فإن النظرية النفعية تجعل القيمة تتغير بتغير العلاقات الخارجية للشيء . القيمة في ظل هذه النظرية النفعية مؤقتة بالضرورة ، بينما هي في ظل النظرية الجوهرية تظل دائما كما هي . ونجد الآن في المصادر الفلسفية تأييدا ضعيفا لفكرة القيمة الجوهرية الثابتة ، فالنظرية الجوهرية تواجه كثيرا من العوائق المنطقية والتجريبية . ويعتقد الفلاسفة اليوم أن لديهم أسبابا وجيهة لتفضيل النظرية النفعية للقيمة .

وإذا انتقلنا من الفلسفة إلى نظرية الأدب نجد أن تطور الموقف لمعضلة القيمة هو النقيض تماما . وقد كان نقاد الأدب السابقون في العصور القديمة وحتى نهاية القرن التاسع عشر هم النفعيون فيما يرتبط بالقيمة الأدبية ، بينما تبنى النقاد المحدثون النظرية الجوهرية . لماذا كان يجب أن يحدث هذا الموقف المناقض في نظرية الأدب ، ولماذا يمثل هذا الموقف - في نظري - تحولا خاطئا ؟ فهذان هما موضوعا هذا البحث . ولكي تتضح القضية سأتتبع بعض الأصول التاريخية لفكرة القيمة الجوهرية في النقد الأدبي .

ومع ذلك أحب قبل البدء في التتبع التاريخي أن أشير إلى تناقض في النظرية الأدبية الحديثة يجعل فكرة القيمة الأدبية الجوهرية اليوم أكثر تنافرا عما كانت عليه في أوائل هذا القرن . يتمسك كثير من النقاد المعاصرين أمثال بارت وبلوم وفيش و ياوس وميللر بفكرة أن معنى النص غير ثابت ، وأنه يتغير بتغير القراءة . وهذه الفكرة عن تغير المعنى هي بذاتها - من حيث البنية - فكرة القيمة النفعية ؛ فالمعنى عند هؤلاء النقاد يعتمد على العلاقة بين نص وقاريء ، وهي علاقة يجب أن تتغير في الزمان والظروف . أليس من التناقض - بناء على ذلك - أن كثيرا من هؤلاء المؤيدين لفكرة تغير المعنى يتمسكون بنظرية جوهرية تقرر أن القيمة الأدبية - باعتبارها مقابلا للمعنى - خالدة ؟ وكيف يمكن تبرير فكرة أن قيمة العمل الأدبي قيمة مستقلة عن معناه ؟ أو أن معناه يمكن أن يتغير

دون أن تتغير قيمته بنفس الدرجة ؟ ومع ذلك فقد تقبل كل من ميللر وفيش وبلوم ودومان ونقاد أمريكيون نصيون آخرون - ضمنا - فكرة القيمة الثابتة الجوهرية ، وظل كل منهم مخلصا لفكرة المعيار الثابت للأدب ، ولقائمة ثابتة تتضمن أحسن النصوص الأدبية . ويعد شكسبير وآخرون من الكتاب المعترف بهم عند هؤلاء النّصيين المعاصرين - وعند النقاد الجدد كذلك - ذوي قيمة بصرف النظر عن الكيفية التى يفهم بها أدبهم .

وقد لوحظ هذا التباين المتناقض بين معنى متغير وقيمة ثابتة حديثا في الجامعة التى أعمل بها ، جامعة فيرجينيا ، فقد تبدد في السنوات الأخيرة الهدوء الريفي لجامعتنا بشكل دوري ببعض الأحاديث ذات الطابع الثوري ألقاها كل من ميللر وفيش وبلوم ودو مان . ولكن دعوتهم الثورية كانت بالكامل في إطار المعنى ، ولم تتناول إطار القيمة . ولقد اقتصرت ملاحظاتهم الأساسية على كُتَّاب أمثال كيتس و وردزورث وميلتون وبليك ، وكلهم كتّاب مشهورون بمعيار الأدب الإنجليزي . وكانت الاستجابة في الجامعة لقراءتهم الجديدة لهذه الأعمال المعترف بها هي القبول الكامل والإذعان التام ، فلم يكن ثم تحدٍ أو إثارة أو دهشة .

وبدد أحد النقاد النظريين - مرة واحدة فقط فى السنوات الأخيرة - حالة الفتور هذه ، واستولى على وادي الحياة (كما يقول الشاعر جراي) أو عكر صفو اللحن الهاديء الذي يسود حياتنا . كان ذلك عندما ألقت بربارا هرنستين سميث - ناشرة أعمال شكسبير ومؤلفة كتاب **الخاتمة الشعرية Poetic Closure** وبعض الأعمال النظرية الأخرى - حديثا عن قيمة (وليس معنى) سوناتات شكسبير . وقد أشارت إلى أن السوناتات لم تلق دائما نفس الإعجاب من معظم النقاد المشهورين ، فبالرغم من أن معظم النقاد قد أشادوا بها بحماسة ، فإن نقادا آخرين مشهورين مثل دكتور جونسون وكوليردج ووردزورث وهازليت وبايرون وهلّام قد هاجموها واصفين إياها بأنها « سخيفة ، غامضة ، متكلفة ، مليئة بالتعقيد المتصنع والتشوهات المتعمدة ، وبأنها مكتوبة في شكل نظمي لايتفق مع اللغة الإنجليزية ، شكل يتسم بالفوضى الصبيانية ويعتمد على الثرثرة الطفولية الميتة » أو كما يعبِّر هلّام بإيجاز بارع : « من المستحيل إلا يتمنى المرء لو أن شكسبير لم يكتب هذه السوناتات » .

ولم تتبع الأستاذة سميث هذا الخلاف في الرأي حول السوناتات فقط ، ولكنها لاحظت أيضا أن كل التاريخ الأدبي قائم على الخلاف في الرأي . و ساقت ملاحظة أكثر أساسية فحواها أن الخلاف لم يقم بين نقاد العصور السالفة فحسب حول قيمة هذه القصائد فهي نفسها وقد غيرت رأيها بعنف من النقيض إلى النقيض وذلك خلال سني عمرها ، وأكدت أن التاريخ العام للرأي جزء من نموذج عالمي لايمكن تجنبه لنسبية القيمة

كما هو الأمر في تاريخها الشخصي . وقد كان تعليلها لذلك بالطبع تعليلا نفعيا ، إذ أن قيمة السوناتات هي قيمة مرتبطة بقرّاء بمناسبة قراءاتهم أو تذكرهم لهذه السوناتات . وليس لهذه السوناتات أية قيمة خارج علاقات القيمة الفعلية هذه . وقد كشفت الأستاذة سميث أن المنطق وأدلة التاريخ تقف بكل قوة إلى جانب هذه النظرية النفعية للقيمة الأدبية ، بصرف النظر عما يمكن أن تكون عليه رغبتنا من قوة في أن تكون الأمور على عكس ذلك .

ولقد كان الاستقبال لوجهة نظر الأستاذة سميث – والذى مهدتُ له – استقبالا متشككا ، بل عدائيا . كان إلى حد ما أيضا استقبالا مشوشا إذا قيس بقوة حجتها وتوثيقها الدقيق للأدلة التاريخية وشرحها للصعوبات التي تواجهها النظرية المعاصرة المعترف بها لجوهرية القيمة الأدبية . ولعل مقالها – الذي طبع الآن – معروف للجميع(١) . وفي تقديري أن الاستجابة لوجهة نظر الأستاذة سميث لها نفس أهمية وجهة نظرها نفسها ؛ لأن الجمهور – جمهور المستمعين – الذين يشكلون اتجاهاتنا الأدبية المعاصرة في أمريكا كان جمهورا نشأ وتربى على نظرية النقد الجديد . هذا وإن العرض الموجز للأسباب التى أدت إلى إيمان نظرية النقد الجديد بمقولة القيمة الأدبية الجوهرية قد يساهم – فيما آمل – في فهم قضية القيمة نفسها .

وسأبدأ هذا العرض التاريخي الموجز بالتركيز على البيان الأول لمدرسة النقد الجديد ، وهو محاضرة أ . س . برادلي عام ١٩٠١ م عن « الشعر للشعر » . تلخص هذا الوثيقة كل المقولات الهامة النقدية الجديدة ، والتي ماتزال تحكم كثيرا من آفاقنا الأدبية رغم كل ثوراتنا في مجال النظرية النقدية . يقول برادلي إن الشعر يجب أن يعامل على أنه شعر لاعلى أنه شيء آخر . وقيمة الشعر تكمن في القصيدة ولاتكمن في موضوعها أو تأثيرها ، وأنه من قبيل الشعوذة أن نظن أننا يمكن أن نجد جوهر القصيدة في إعادة صياغة محتواها نثريا ، فالمعنى الشعري لاينفصل عن الشكل الشعري . وإليكم بعض مقتطفات من عباراته الشهيرة بألفاظه نفسها : « من أبعد المستحيلات أن نعبر عن المعنى في الشعر الحقيقي بكلمات أخرى غير كلمات القصيدة نفسها ، أو أن نغير الكلمات دون أن نغيّر المعنى » ، « إذا تساءلنا عن معنى القصيدة فالإجابة هي إنها تعني نفسها » . ويقول برادلي عن القيمة الأدبية للقصيدة ، وهنا أورد النص كاملا لأنه يلخص النظرية الحديثة المعترف بها ، والتي استقرت – وماتزال – في النقد الأكاديمي :

« إن تجربة الأدب غاية في ذاتها ، وتستحق لذاتها أن تُتذَوق .إن لها قيمة جوهرية ... وقيمتها الشعرية هي ماتساويه فقط من هذه القيمة الجوهرية . قد تكون للشعر أيضا قيمة جانبية باعتباره وسيلة للثقافة أو الدين ؛ لأنه يعلّم درسا أو يرقق العواطف أو

ـ يساند قضية خيرة ، ولأنه يجلب للشاعر المال والشهرة أو راحة الضمير . فليكن ، ليُقَيم الشعر أيضا لهذه الأسباب ، ولكن هذه القيمة الجانبية لاتحدد – ولايمكن أن تحدد – قيمته الشعرية ... يجب أن يُقيّم الأدب من داخله تماما . إن اعتبارات الغايات الجانبية (وهذه العبارة تطرح علينا لأول مرة مفهوميْ مغالطة القصد intentional fallacy ومغالطة التأثير affective fallacy) تميل إلى التقليل من القيمة الشعرية ، سواء كانت هذه الغايات من جهة الشاعر في عملية نظم القصيدة ، أو من جهة القارىء في عملية تذوقها . وهذه الغايات تُهّون من القيمة الشعرية لأنها تميل إلى تغيير طبيعة الشعر ، وذلك بأن تأخذه خارج نطاقه ؛ لأن طبيعة الشعر ليست أن يكون جزءا – أو حتى نسخة – من العالم الواقعي ... إن طبيعته أن يكون عالما كاملا بنفسه مستقلا ذاتيا . ولكي نصل إلى (القيمة الشعرية) بالكامل علينا أن نلج إلى هذا العالم ، وأن نتكيف مع قوانينه ، وأن نتجاهل آنذاك المعتقدات والآمال ، وأن نتجاهل أيضا الأحوال الخاصة المحيطة بنا في عالمنا ، عالم الواقع .»

ويمكن للقارىء الآن أن يدرك لماذا أوردت نص برادلي الطويل ، إنه وثيقة تاريخية هامة للنظرية الجوهرية الحديثة . كل شيء هناك عند برادلي : استقلال العمل الأدبي ، وعدم أهمية القصد والتأثير ، وتطابق القيمة مع القيمة « الأدبية » ، وتطابق القيمة الأدبية مع شيء جوهري دائم موضوعي مستقل عن تغيرات المكان والزمان والشخصية . وهذه هي نظرية القيمة المعترف بها في النقد الجديد ، وهي نظرية يمكن أن نجدها عند كلينيث بروكس وويمزات وأوستن وارين ورينيه ويليك ، ويمكن أن نجدها تصريحا أو ضمنا في حقيقة المعيار الأدبي المقدس في مختارات نورتون الأدبية أو في المختارات الجامعية . وللآداب الأخرى معايير شبيهة تصر على الافتراض الضمني بأن هناك شيئا مايدعى القيمة الأدبية ، وهي قيمة جوهرية موضوعية مستقلة .

هذه النظرية الجوهرية للقيمة الأدبية لم تنبثق كاملة النمو من رأس برادلي ؛ فلها تاريخ يعد جانبا من تاريخ النظرية الأدبية بأسرها من أفلاطون إلى والتر باتر . ولن أثقل على القارىء بجولة سريعة في هذا المجال ، وبدلا من ذلك سأطرق بعض المعضلات الأساسية القليلة التى أدت إلى وجود النظرية الجوهرية الحديثة . وفي رأيي أن هذا التاريخ نموذج فذ للكيفية التي يمكن بها للأفكار أن تنتهي إلى نتائج غريبة تماما عن أهداف مؤسسي هذه الأفكار . وسيكشف تاريخ هذا التحول الفكري كيف أن كثيرا من النقاد ذوي القامة قد انتهوا إلى الاعتقاد في القيمة الأدبية الجوهرية بعد أن صاروا محاصرين بعمليات بطيئة من الانحراف المنطقي .

وأعود أولا – لكي أكشف عن جوهر هذا النموذج التاريخي – إلى نظرية القيمة المعترف بها والتي سادت في العصور القديمة . لقد ارتبط كل من أفلاطون وأرسطو – في ظل هذه النظرية – بصيغة نفعية ملائمة . وقد أعلن أفلاطون كما نعرف جميعا أن الشعر الجيد (إذا وُجد) هو الشعر النافع للإنسان ، النافع لشخصيته والنافع للدولة . وقد اعترض أرسطو قائلا إن الشعر الجيد هو الشعر الذى يمكن أن يُمتع على نحو ملائم ، هو الشعر الذي يهبنا المتعة المناسبة لنوعه . وقد كانت النظرة المعترف بها فى العصور القديمة والوسطى وعصر النهضة هي ربط هوراس الشهير بين هذين الهدفين في الأبيات الشهيرة التالية :

« إن غاية الشاعر هي إما أن يفُيد أو يُمتع أو يجعل كلماته تجمع بين المتعة وتعليم الحياة ...
والشاعر الذي يجمع بين المتعة والفائدة بإمتاع القاريء وتعليمه في نفس الوقت يلقى كل التأييد ...
هذا هو الكتاب الذى يجلب الثراء للبائع ويعبر البحار ، ويجلب لمؤلفه شهرة ذائعة . »

هذه هي أكثر العبارات تأثيرا في مجال التقييم الأدبي على طول تاريخ النظرية الأدبية ، وهي أشد تأثيرا من أي عبارة منفردة عند أفلاطون أو حتى أرسطو . وقد سادت هذه العبارات وأفادت على مدى ألفي سنة تقريبا على أساس أنها مبدأ مزدوج فى التقييم الأدبي . وقد كانت فى الأدب الإنجليزي المبدأ الذي وجه كلا من تشوسر وسبنسر وبن جونسون وشكسبير وسيدني وميلتون ودريدن وبوب ودكتور جونسون . ومن العدل حتى أن نقول إن هذه النظرية القديمة المعترف بها مستمرة بنوع من الوجود الخفي حتى في أيامنا هذه في نقد السينما والتليفزيون ، وهي نقطة سأعود إليها فيما بعد . ويثير هذا كله سؤالا هاما : لماذا سيطرت هذه النظرية النفعية القديمة للقيمة الأدبية – والتى يعتبرها نقاد الأدب الآن غير مقنعة – على عقول كل الكتّاب والمفكرين العظماء لقرون طويلة ؟ ويمكن أن يُطرح السؤال بصيغة أخرى : لماذا خمدت هذه النظرية النفعية الراسخة في أواخر القرن التاسع عشر لصالح النظرية الجوهرية الحديثة ، النظرية التي لم يتجاوز عمرها الآن ثمانين عام ؟

وإحدى إجابات هذا السؤال أن الحركة الرومانتيكية تخللت اتجاهاتنا الأدبية وسببت تقييما مختلفا ومستمراً في هذه الاتجاهات . وهذه إجابة ناقصة وإن لم تكن خاطئة . وقد تتبع م . هـ . ابرامس في كتابه الرائع **المرآة والصباح** التحول الرومانتيكي في النظرية الأدبية من نمط الوصف القائم على المحاكاة إلى النمط الإبداعي وهو يصف هذا التحول عن النفعية الهوراسية باعتباره تحولا من التركيز على المتلقي إلى التركيز على الشاعر . غير أن

هذا الوصف وصف للتحول وليس تفسيرا له ؛ وهو لايفسر لماذا يجب علينا – نحن القراء – أن نساهم في مخطط إبعاد أنفسنا إلى الخلفية ، كما أنه لايبين لماذا يجب علينا البدء في اعتبار المتعة والفائدة قيمة أدبية أدنى منزلة من قيمة « الشعر للشعر » . وفي تقديري أن هذا التحول في أواخر القرن التاسع عشر لايدين بالكامل لتحول رمانتيكي في القيم ، واعتقد أن هذا التحول بدأ فى القرن الثامن عشر بمحاولة التغلب على معضلة عقلية حديثة الاكتشاف .

كانت المعضلة هي أن النظرية النفعية القديمة كانت قد بُنيت على أساس معيار الإنسان السوي ؛ يقول القدماء إن الشعر يمتع ويعلّم في نفس الوقت ، ولو سألت القدماء : من االذي يعلمه الشعرُ ويمتعه فربما كانت الإجابة الضمنية هي أن الشعر يمتع ويعلم كل الناس العاديين في كل الأزمان والأماكن العادية . هذا لأن النظرية النفعية القديمة بنيت على أساس وحدة الطبيعة البشرية . وحينما بدأ هذا الأساس يتقوض في القرن الثامن عشر صارت هذه النظرية محور جدل واسع حتى أنها لم تنهض ثانية إلى وقتنا هذا . وقد أُضطر أناس جدد إلى التساؤل : من الذي يعلمه الشعر ؟ ومن الذي يمتعه ؟ ومماله مغزى في هذا الصدد أن كل الأدلة القوية على عالمية الطبيعة الإنسانية والذوق الجيد كانت قد ظهرت في القرن الثامن عشر ، وهو نفس القرن الذي بدأت فيه هذه المفاهيم نفسها تكون محل تساؤل . لم يعبأ بن جونسون في القرن السابع عشر بأن يقول : « إن هوميروس الذى أمتع أهل أثينا وروما منذ ألفي سنة مازال يحظى بنفس الإعجاب في لندن وباريس » ولم يكن بن جونسون في حاجة للتدليل على قضية بمثل هذا الوضوح . ولكن دافيد هيوم أحس عام ١٧٥٧م إلى مثل هذه الحاجة وأطال في تدليله قائلا : « إن كل التغيرات في المناخ والحكومة والدين واللغة لم تستطع أن تحجب مجد هوميروس » . وتعد مقالة هيوم عن وحدة الحكم الفني والتي عنوانها « عن معيار الذوق » مَعْلما على المعضلة العقلية التي واجهت نظرية التقييم النفعية القديمة في القرن الثامن عشر ، وهي من أكثر المقالات التي كتبها شهرة وعرضة للهجوم ، بل وتناقضا . ويدل مثل هذا الخلط الذي انتجه أشد العقول الفلسفية البريطانية في القرن الثامن عشر عظمة ووضوحا — من هذا البعُد التاريخي الذي يفصلنا عنه – في محاولته لإنقاذ النظرية القديمة ، يوحي أنها. نظرية لايمكن إنقاذها في صيغتها القديمة . والسبب وراء ذلك أن حجة المبدأ الهوراسي اعتمدت على مفهوم وحدة الطبيعة البشرية . وحين حلت محل هذه المقدمة فكرة أن الطبيعة البشرية تتغير في الزمان والمكان لم يعد من الممكن التصديق بمبدأ قيمة عالمية من النمط النفعي القديم . وقد تعامل إدموند بيرك بصعوبة في مقاله « حاشية عن الذوق » – في نفس السنة التي صدر فيها مقال هيوم سنة ١٧٥٧م – مع نفس معضلة أحكام القيمة المتوحدة . ويبدو لنا أن تفكيره – القائم على التمني – أكثر بهرجة وغموضا من تفكير

هيوم ، وهو تفكير لايشفي غليلنا لكي نحدد بدقة نقطة الوصول إلى أزمة فكرية .

وليس مصطلح الأزمة مصطلحا مبالغا فيه ؛ فقد أطلق فريدريك مانيك – المؤرخ الألماني العظيم – على هذا التغير في مفهومنا للطبيعة البشرية أنه أكثر الثورات العقلية مغزى في الوقت الراهن . ومصطلح مانيك للتعبير عن هذا التحول العقلي هو مصطلح « التاريخية » historism ، غير أنه حريص على أن ينبه على أن التاريخية لاتقتصر على فكرة أن الطبيعة البشرية تتغير في التاريخ ، فالمفهوم الجديد ، فالمفهوم الجديد يتضمن – في أعماقه – أن الطبيعة البشرية تؤسسهاالثقافة ، وأن التغيرات التي يحدثها مرور الزمن والتاريخ هي تغييرات في الثقافة الإنسانية . ويعود الفضل دائما لدافيد هيوم الذي قدم مقالته بعبارة قوية واضحة عن هذا المفهوم الجديد :

« إن التغير الواسع الذي يعم العالم في الذوق والرأي لهو تغير أكثر وضوحا من أن تخطئه عين .. ويستطيع أقل الناس معرفة أن يلاحظوا اختلافا في الذوق داخل الدائرة الضيقة لمعارفهم ، حتى بين أولئك الذين يتعلمون تحت إشراف نفس الحكومة ، ويتشربون منذ الصغر نفس الأهواء . ولكن الذين يستطيعون مد أبصارهم لتأمل الأمم البعيدة والعصور الغابرة يدهشهم أكثر الاختلاف العظيم والتناقض . ونحن نميل إلى إلصاق صفة البربرية بكل مايفارق ذوقنا وفهمنا ، ولكننا سرعان مانجد أن صفة الخزي تلحق بنا ... وإذا كان هذا التغير في الذوق واضحا لأكثر الباحثين انعداما فى الدقة ، فإنه مع التثبت والتحقيق – يظهر بشكل أكثر وضوحا في الواقع عما هو في الظاهر » .

ولقد كان تعبير هيوم عن المشكلة أكثر قوة من محاولته حلها ، الأمر الذي يعد علامة على نزاهته الفكرية . ولكن ثمة مفكرا جعل من حل هذه المعضلات الفلسفية المستعصية التي ورثها عن هيوم – كما نعرف – شغله الشاغل . كان هذا المفكر هو كانط . ولقد كانت استراتيجيته الدائمة في حل معضلات هيوم هي أن يحوّر طبيعة هذه المعضلات نفسها ؛ فحينما ذهب هيوم إلى أن السببية لايمكن أن تظهر على أنها سمة للأشياء في العالم تغلب كانط على هذه الصعوبة عن طريق جعل السببية سمة أساسية للعقل . وحينما فشل هيوم في حل معضلة الأحكام المشروعة عالميا بالنسبة للأعمال الفنية استخدم كانط نفس المناورة : فقد تقبل فرضية هيوم أن الطبيعة البشرية مختلفة بشكل واسع في استجاباتها للفن ، وتغلّب على هذه القابلية للتغير بإزاحتها جانبا . إن أحكام الفن يمكن أن تكون متفقة عند كل الناس لو اتفق الناس على تبني نسق عقلي خاص متميز لتلقي الأعمال الفنية . إذا أمكن للناس أن ينسوا استجاباتهم الطبيعية الخالصة وأن يستبدلوا بها نوعا خاصا من الإدارك يدرك موضوع الفن بطريقة خاصة فإن الأحكام الناتجة يمكن أن

تكون – بالضرورة – واحدة . وبناء على ذلك يجب أن ننسب لكانط فضل ابتداع هذه الطريقة في التعامل مع معضلة التقييم الفني ، ومن ثم فيجب أن يعد أبا للنظرية الجوهرية الحديثة .

من هنا يبدأ التاريخ المختصر الحديث الذي وعدت قبل ذلك بتناوله . وبالرغم من أن كانط كان مهتما بحل معضلة عقلية أكثر من اهتمامه بخلق ثورة عقلية ، فإن على مؤرخ النظرية الأدبية أن يعتبر **نقد الحكم** **Critique of Judgment** وثيقة ثورية هامة . لقد قررت الصيغة الهوراسية أن قيمة العمل الفني تكمن فى فضيلته النفعية المزدوجة والتى تمنح المتلقي كلا من الفائدة والمتعة . ويبدأ كانط تحليله بالرفض الواضح لهذا الإطار الذي يجمع بين كل من أفلاطون وأرسطو . يقول كانط إن الحكم الحقيقي للذوق حكم جمالي ، الأمر الذى يعني أنه حكم منزه . ولأن الحكم الجمالي حكم منزه فمن الواجب رفض الصياغة الهوراسية ، وذلك لأن « الارتياح بالممتع مرهون بالفائدة » ، « والرضا بالمفيد مرهون بالمصلحة » . كان هذا هو اعتراض كانط ، ولقد حرصتُ على إيراد نصين مباشرين من رؤوس موضوعات الجزء الأول من كتابه **تحليل الجميل** **Analytic of the Beautiful** . يجب إذن استبعاد المتعة والفائدة ، وعلى ذلك فإن فكرة أن القيمة الأدبية لعمل ماتكمن في كونه ممتعا ومفيدا تصبح – عند كانط – فكرة غير صحيحة عفا عليها الزمن . ومنذ ذلك الحين أصبح الحكم الجوهري أو الأدبي على عمل من الأعمال حكما جماليا . ولم يحدث ذلك فجأة بالطبع ، ولكنه حدث بالتحول التدريجي غير اليسير للنظرية النفعية القديمة لكي تكون نظرية جوهرية جديدة .

كان من أهم علامات هذا التحول في رأيي الإعلاء التدريجي للقيمة الجمالية واعتبارها بعدا ساميا للقيمة الإنسانية . ومن الصعب على الإنسان القول بأن اليونان كانت تنقصهم الحاسة الجمالية ، ومن الصعب كذلك القول إنها كانت تنقص هوراس وشكسبير أو أي واحد من ملايين الفنانين الذين اعتنقوا المبدأ الهوراسي المزدوج . إن الحساسية الجمالية تفصح عن نفسها في كل سطر من دفاع سيدني النفعي عن الشعر . وعلاوة على ذلك فإنني أعتقد أنه من الصعب القول بإن حساسية كانط للجميل كانت أكثر رقيا من حساسية أفلاطون ، أو أن المفكرين النظريين المحدثين قد أضافوا للوعي بعدا جديدا للتجربة الإنسانية . ولقد كان الجديد في النظرية الجوهرية الحديثة – على العكس من ذلك – أنها أعلت من شأن الجمالي كقيمة شبه دينية . لقد شكل الإيمان بالفن فى أواخر القرن التاسع عشر حركة روحية واعية . وبالرغم من الترابط الأكيد بين انحسار الدين الرسمي وارتفاع مد الإيمان بالفن فإنني مع ذلك مفتون بإمكانية أن يكون التفوق المنسوب إلى التجربة الجمالية – في النظرية الأدبية الحديثة – قد نشأ بعيدا عن الدين والذوق . ويبين الدليل التاريخي الذي طرحته أن الإعلاء من شأن القيمة الجمالية الجوهرية

يدين كثيراً للحل التقني لمعضلة فلسفية تقنية هي : كيف يمكن الوصول إلى تقييم عالمي للفن رغم الخلاف المشهود في الحكم البشري ؟

لقد صار من الممكن إذن الادعاء بعد كانط – من حيث المبدأ على الأقل – أن القيمة الأدبية قيمة جوهرية ثابتة مستقلة عن إطار الزمان والمكان . ولقد كان من الضروري منطقيا للحفاظ على هذه القضية التسوية بين القيمة الأدبية والقيمة الجمالية الجوهرية . ولكن ماالذي يعنيه كانط بالقيمة الجمالية ؟ من الواضح أن النموذج الفكري لكانط – كما يتضح من الأمثلة العديدة في **تحليل الجميل** – نموذج شكلي مرئي ، إنه يعني شيئا شبيها بتناسق التصميم ، بناء شكليا ممتعا . ولقد كان هذا التناسق بالطبع عنصر هاما دائما فى التقييم الأدبي ، فقد كان محورا أساسيا من محاور اهتمام أرسطو في كتابه عن الشعر ، وكان هما أساسيا عند هوراس في فن الشعر . ومن الواضح الجلي أن الشكل الجمالي كان عنصرا أساسيا للجميل في ربط هوراس بين الجميل والنافع . ولكن كان من الضروري منطقيا – لكي نظل مع حدود حل كانط لمعضلة الذوق – أن يتحدد الحكم الجمالي وينحصر في إطار محدود للبناء الشكلي . وعلى ذلك فإن المعادلة بين القيمة الأدبية والقيمة الجمالية – في إطار المقدمات الكانطية التقليدية – قد وصلت إلى حد الإفقار الشديد للمبدأ الهوراسي دون أي إضافة حقيقية . (لاتُذكر غالبا هذه الحقيقة التاريخية والدراسة الوحيدة التي أشارت إليها هي في الواقع كتاب تولستوي **ما الفن ؟**) ولهذا كان لابد من بعض الخطوات الحازمة بصرف النظر عن مدى إمكانية تبرير النقاد منطقيا لهذه الخطوات ، وذلك من أجل إصلاح إفقار كانط للقيمة الأدبية . ومن هذه النقطة يتحول تاريخ نظرية القيمة الأدبية الجوهرية الحديثة تاريخا مقتضباً للتخبط الحديث .

لقد كانت المعضلة بعد كانط هي أن الحكم على قيمة الأدب كان لابد أن يكون حكما جماليا لكي يتناسب مع الحكم على القيمة الأدبية والحكم الجمالي عند كانط حكم شكلي خالص للجمال . وبناء على ذلك فمن الطبيعي أن يغضب ويثور من قيد هذا المفهوم الكانطي التقليدي للحكم الجمالي كل من يقدر الأدب تقديرا عميقا أو يأخذه مأخذ الجد . (لم يكن كانط نفسه كذلك ؛ فقد مدح الشعر لخصائصه الشكلية الخالصة ، كما فضل الشعر كثيرا على الخطابة التي اعتبرها فناً غير خالص impure لأنها تحاول أن تؤثر على أفعالنا وعواطفنا . وهاكم تعليق كانط نفسه على الموضوع :

« كل شيء فى الشعر ينبثق بأمانة وصدق ، يقدم نفسه على أنه لعبة مسلية للخيال تريد أن تنبثق من الشكل في تناغم مع قوانين الفهم ، ولايريد أن يتسلل ويأسر الفهم عن طريق التقديم الحسي . »

وغني عن القول أن هذا التعليق الساذج عن طبيعة الشعر وأثره يتعارض مع وجهة نظر أي صاحب نظرية ذي قيمة .

كيف تغلبت نظرية القيمة الجوهرية للأدب – التي هي في أساسها كانطية تماما – على هذا التهوين من شأن القيمة الأدبية ؟ لو عدنا لبرادلي نجد أنه واجه مباشرة هذه المعضلة ، ومن المهم أن نلاحظ كيف فعل ذلك لأن استراتيجيته صارت – فيما بعد – جزءا لايتجزأ من النظرية الجوهرية الحديثة . لقد بدأ برادلي بتجديد الموقف الكانطي الجوهري مسلما بأنه يتضمن أسماء لامعة مثل ساسنتسبرى وستيفنسن وشيلر وجوته ، ومع ذلك ذهب إلى القول بأنه موقف غير مقنع . من هذا المنطلق يقول :

« ليس مهما مايقوله الشاعر طالما أنه يقوله بشكل جيد . ليس المهم – في الشعر – **ما** يقوله الشاعر ، بل المهم هو **الكيفية** التي يقوله بها . إن الموضوع أو المضمون أو المادة لاتحدد شيئا ، فليس ثم موضوع لايتعامل معه الشعر . إن الشكل والمعالجة هي كل شيء . وليس الموضوع غير هام فحسب ، بل إن سر الفن هو إذابة الموضوع في الشكل . تقابلنا كثيرا عبارات وأقوال مثل هذه في النقد الراهن للأدب وفي نقد الفنون الأخرى ... ومثل هذه العبارات تغضب القاريء العادي ؛ لأنه يشعر أنها تسلبه كل مايهتم به فى العمل الفني . يقول القاريء : إنك تطلب مني أن أنظر إلى « عذراء درسدن » Dresden Madonna كما لو كانت بساطا فارسيا ، وتخبرني أن قيمة **هاملت** الشعرية تكمن فى أسلوبها ونظمها فقط . »

كيف يمكن لبرادلي أن يواجه المعضلة التهوينية للأدب عند كانط – بعد أن قررها هكذا ببراعة – دون أن يتخلى عن المعالجة الكانطية الجوهرية ؟ إنه يبدأ حله بالتسليم بأن النظرة الشكلية نظرة صحيحة شريطة ألا تؤخذ بمعنى راقٍ ، أو بالمعنى البيكويكي (نسبة إلى بيكويك Pickwick أحد أبطال تشارلز ديكنز) ، ويضع برادلي القضية على النحو التالي : « إذا أخذنا (العبارات التي تتحدث عن الشكل) بمعنى معين فإنها تبدو لي صحيحة تماما . وتبدو لي خاطئة وضارة إذا أخذت مأخذا عاديا كما يأخذها القاريء العادي عادة . » . ماهو المعنى الخاص الذي يقترحه برادلي ؟ إن الشكليين – فيما يقول – محقون في النهاية لأن الشكل والمضمون في الشعر لايمكن فصلهما ؛ يقول : « لاتوجد في القصيدة (الخالية من العيوب) عناصر أو مكوّنات مستقلة » ، « المعنى والصوت في الشعر شيء واحد » ، « ونحن نتلقى أحدهما من خلال الآخر » ، « إنهما شيء واحد من وجهتين مختلفتين وهما متطابقان بهذا المعنى . وهذا التطابق بين الشكل والمضمون ... ليس عرضا ، إنه جوهر الشعر طالما هو شعر ، وجوهر كل فن طالما هو فن . »

ويمكن لنا – من الزاوية التاريخية التى نتتبعها – أن نرى بوضوح لماذا خصص برادلي جزءا كبيرا من محاضرته ، أو كلها تقريبا ، لما أطلق عليه « بدعة تجزئة المادة الشعرية » heresy of seperable substance وهو ماأطلق عليه خلفه كلينيث بروكس بدعة إعادة صياغة الشعر نثرا the heresy of paraphrase . ولقد تجاوز دافع برادلي في عرض هذه البدعة ، إلى حد بعيد ، حدود تصحيح اعتقاد خاطيء عمره ألفان من السنين فحواه أن الشكل والمضمون يمكن أن ينفصلا . لقد كان دافعه من وراء التوحيد بين الشكل والمضمون هو السماح بتقرير حكم شكلي يتضمن المضمون كما يتضمن الشكل . واعتقد الآن أن برادلي كان مصيبا تماما حين ذهب إلى أن تغيير شكل قصيدة هو فى الغالب تغيير لمعناها . والسؤال عن إلى أي مدى يصح يقين برادلي – وهل يصح على الأدب كله أو على الشعر الغنائي فحسب – سؤال ناقشته في مكان آخر(٢) . وهو سؤال لايجب أن يلفت انتباهنا الآن عن مواجهة السؤال الحاسم عن النظرية الجوهرية الحديثة . والسؤال هو : هل يؤدي مافعله برادلي من إدماج للشكل والمضمون – حقيقة – إلى إثراء في الحكم الجمالي يجعلنا نتجاوز تهوينية كانط ؟ من الوجهة العملية ، فالإجابة بالطبع هي : نعم ، فلم يكن نقد برادلي التطبيقي نقدا جماليا خالصا بأي حال من الأحوال . وحينما كتب محاضراته الشهيرة عن شكسبير كان تركيزه الأساسي في الواقع أخلاقيا أكثر منه جماليا وشكليا .

ولكن لايجب أن تحجب عن أعيننا النفعيةُ العمليةُ لجهد برادلي النظري – والتي سادت النقد تماما لمدة ثمانين عاما – التصدعَ في المفهوم الذي تقوم عليه النظرية الحديثة ؛ فادعاء برادلي بتطابق الشكل والمضمون كان وسيلة لجعل كل أنواع الحكم على المضمون تبدو كما لو كانت أحكاما شكلية أيضا ، غير أن هذا وهم وخدعة مضللة . وليست أى محاولة نظرية شكلية خالصة لدمج الشكل والمضمون – في النهاية – إلا محاولة شكلية خالصة . وإذا كان للحكم الجمالي هذه الخصيصة الشكلية الخالصة – وهذا هو الحكم الوحيد الذي يزعم لنفسه عالمية نزيهة – فهذا هو بالضبط ماقاله كانط . والقارىء العادي الذى يشير إليه برادلي على حق تماما حين يقول : « إنك تطلب مني أن أنظر إلى « عذراء درسدن » كما لو كانت بساطا فارسيا » . والطريقة الوحيدة لتفادي نتيجة المنهج الجمالى هذه هو التسليم والاتباع الدقيق لمفهوم مضطرب .

هل استمر هذا المفهوم غير الدقيق سائدا في المبدأ النقدي الجديد ؟ نعم بالطبع ولنقرر – كمبدأ عام – أن كل ناقد يستحوذ على اهتمامنا هو ناقد نفعي متخفي يهتم بالمشكلات الأخلاقية والاجتماعية كما يهتم بالمشكلات الشكلية . ولقد كانت الخدعة التي وقع فيها النقاد الجدد – كما وقع فيها برادلي – هي جعل هذه الأحكام النفعية

الممتزجة تبدو أحكاما شكلية وجمالية خالصة ، الأمر الذى أدى إلى الادعاء بأنها أحكام مشروعة ثابتة لقيمة أدبية جوهرية . وقد لاحظ روبرت لانجباوم منذ عام ١٩٦٥ م أن أفضل النقاد الجدد - ريتشاردز وامبسون ورانسوم وتات وبروكس ووارين - مارسوا نقدا ذا صلة خفية بنقد النقاد القدماء . لقد كانوا في الواقع يعززون أيضا قيما أخلاقية واجتماعية بينما كانت كتاباتهم تبدو كما لو كانت القيم الأدبية التي يعضدونها تكمن في تركيبة من الصور المعقدة . وبسبب هذا التعزيز للقيم الأخلاقية والاجتماعية كان لنقد هؤلاء النقاد فائدة . لقد كان النقد الجديد - فيما يقول لانجباوم - جزءا « من تيار عام للنقد الأخلاقي والنفسي والاجتماعي ، وهو تيار يمتد من أرنولد إلى كوليردج ، ومن كوليردج إلى نقاد كلاسيين عظماء حتى أرسطو » .

إن مايقصده لانجباوم فيما أظن هو الإدماج المقصود deliberate fusion (والذي أصر على تسميته بالاضطراب con - fusion) بين القيم الجمالية وغيرها في كل موحد هو « القيمة الأدبية الجوهرية » . لماذا يصر كلينيث بروكس - مثلا - على التفوق الجمالي للشعر القائم على التناقض paradox ؟ لقد كانت إجابته الصريحة - بالطبع - إن التناقض شكل أكثر تعقيدا إذا قورن بمجرد الجزم ، وهو - من ثم - أرقى من الناحية الفنية . ولماذا أكد و . ك . ويمزات - بالمثل - أن التفوق الجمالي للشكل الأدبي هو التعقيد ؟ هذه الأفكار تعد من الوجهة الجمالية الخالصة أفكارا اعتباطية ؛ فهي إذا أخذناها من زاوية القيمة فقط تناظر القول بأن المربع أفضل جماليا من الدائرة ، مادام المربع شكلا أكثر تعقيدا .

لماذا يوافق بعضنا - إذن - على أن التعقيد قيمة أدبية ، بينما لانوافق على أن المربع أفضل جمالياً من الدائرة ؟ من المؤكد أن الإجابة على مثل هذا التساؤل ستكون إجابة نفعية أكثر منها إجابة جمالية . إن الشعر الذى يقدم التناقض شعر جيد ، لأنه يعلمنا أن الحياة قائمة على التناقض . والأدب الذي يقدم التعقيد أدب جيد ، لأنه يعلمنا أن الحياة معقدة . إن الحياة معقدة وقائمة على التناقض ، والشعر الذي يكشف ذلك يعد محاكاة أفضل للحياة ، وهو لهذا شعر أفضل ، هذا فى حالة استخدام الطريقة النفعية القديمة في طرح القضية . وبعبارة أخرى ، فالصياغة النقدية للنظرية الأدبية الجوهرية من جانب النقاد الجدد تتحول عند الفحص إلى نسخة مستترة من الصياغة الهوراسية : « أن تتحدث عن الحياة بدقة وبطريقة ممتعة في نفس الوقت . »

ولقد قمت منذ عدة سنوات بجمع عدد من الآراء النقدية التي تصر على التناغم الحتمي بين الشكل الجمالي الجيد والمضمون الأخلاقي الجيد . وكان ايفور وينترز هو أكثر المؤيدين لهذه النظرة إصرارا ، وهو يحب أن يقول أراء مثل « لايمكن أن نفصل الخلل

النظمي عند كل من إليوت وماكليش عن الخلل الروحي الذى يحسه الإنسان في قصائدهما » أو « من الضروري أن نلاحظ كيف يتداخل المجال الأخلاقي والمجال الأدبي ، وكيف تصبح المسألة في أحيان كثيرة مسألة فيلولوجية حية » . وإليكم بعض ماقاله ف . ر . ليفيس : « إذا درسنا الكمال الشكلي في إيما نجد أنه لايمكن تقييمه إلا من خلال الهموم الأخلاقية التى هي من سمات اهتمام الروائي الخاصة في الحياة » . وقد قال واين بوث : « لقد أثار السرد اللاشخصي صعوبات أخلاقية تجعل من الصعب علينا دائما أن نتجاهل المعضلات الأخلاقية استنادا إلى أنها لاتمت بصلة للتكنيك الفني » وهكذا .

ولكن هل ثمة فكرة من هذه الأفكار الجوهرية صحيحة ؟ وهل المعضلات الأخلاقية على صلة بالشكل ؟ من المؤكد أننا سايرنا النظرة الجوهرية من باب التمني . وحتى لو كان صحيحا – كما يظن برادلي – أن الشكل فى الأدب لايمكن فصله عن المضمون ، فهل يسمح لنا ذلك إن نخطو خطوة أوسع ونقول إن الشكل الجيد يجب أن يحتوي مضموناً جيداً ؟ وإذا كنا نسارع إلى اعتناق فكرة كهذه عن الأدب فلماذا لانتمسك بنفس النقاء النظري في التعامل مع السينما أو التليفزيون ؟ إننا نقر إن برنامجا تليفزيونيا يمكن أن يكون ناجحا فنيا ولكنه قد يكون ضارا اجتماعيا . وقد أثبتت الأبحاث التي قدمت عن العنف في برامج التليفزيون هذه النقطة . ويقيم نقاد السينما نقدهم – بما في ذلك أكثر هؤلاء النقاد ثقافة – على الأسس والمبادىء النفعية القديمة الطراز . ونحن على استعداد لأن نقول أن السينما تمتع ولكنها لاتفيد ، وقد قرر بولين كيل هذا بوضوح عند مناقشة فيلم بكينباو **كلاب القش Straw Dogs** كما فعل برونو بتلهيم نفس الأمر فى مناقشته المستفيضة لفيلم فيرتميلر **الحسناوات السبع Seven Beauties** . وقد لاحظ الأستاذ شولت ساس نفس الملاحظة فيما يرتبط بالنقد الذى كتبه ليني ريفنشتال لبعض الأفلام السينمائية . يسلم النقاد أن مثل هذه الأفلام تهب درجة عالية من الإمتاع باعتبارها أعمالا فنية ، ولكنها ضارة في تأثيرها الاجتماعي والأخلاقي . أمن الممكن أن يكون تجنبنا لمثل هذه الأحكام المزدوجة في الأدب لأننا نعتقد أنه – على عكس السينما – ليس على مثل هذه الدرجة من الأهمية الاجتماعية ؟ وهل نستمر من أجل هذا في الاعتقاد بأن القيمة الأدبية مستقلة حتى عن معنى محدد ؟ وهل من أجل هذا السبب نرفض التسليم بقول بربارا سميث المقنع أن القيمة الأدبية تتغير بتغير الزمن والظروف ؟ أم ترى أن الأمر كذلك لأننا حصرنا قيمة الأدب في الإطار الجمالي الخالص ؟

من المفيد أن نتذكر لماذا وضع كانط المقولة الجمالية في المقام الأول ، لقد فعل ذلك لأن الناس كانوا قد بدأوا في القرن الثامن عشر في ملاحظة أن أحكام القيمة صارت نسبية في الزمان والمكان والأشخاص والثقافة . إن ماتريده أنت قد يكون غير ماأريده أنا ، وماهو

نافع بالنسبة لي قد لايكون نافعا بالنسبة لك . لهذا فصل كانط المقولة الجمالية عن المقولات النفعية التي تتصل بالرغبة والمنفعة ، وفصلها عن المتعة والفائدة ، كما فصلها حتى عن الخير في ذاته . ولقد فعل كانط ذلك بهدف الوصول إلى حكم قيمي موحد من الناحية النظرية ، ولكن مثل هذا التوحيد كان محدودا بالضرورة بإطار القيمة الضيقة والوحيدة للمتعة الخالصة بالشكل . وعلى ذلك صار مفهوم الجمال قاصرا لا على المتعة فحسب ، بل على مجال ضيق من مجالات المتعة . ولايمكن لأي حيلة مهما كان قدرها أن تتغلب على هذا التضييق الضروري من الناحية المنطقية . لقد كانت الأحكام الهامة للقيمة الأدبية أحكاما نفعية دائما ، أحكاما هوراسية . ومن المؤسف أننا لاحظنا منذ القرن الثامن عشر فقط أن هذه الأحكام النفعية ليست مطلقة أو ثابتة . نحن نعرف أن هوميروس وشكسبير يمكن أن يظلا دائما مصدر متعة ، ولكن قلة من المؤلفين القلائل الآخرين يمكن أن يدّعوا لأنفسهم نفس القدرة على الإمتاع ؛ وحتى هوميروس وشكسبير يمتعان في مختلف العصور بشكل مختلف .

ولكن إذا كان صحيحا أن كل تقييم ذى بال للأدب يميل إلى أن يكون نفعيا هوراسيا فإلى أين يقودنا ذلك ؟ وهل يجب أن نسلم ببساطة بالنسبية التي أثبتتها وبرهنت عليها باربارا سميث . أجل ، واعتقد أننا يجب أن نذهب إلى حيث يقودنا المنطق والواقع التاريخي ، وقد تكون هناك أيضا بعض المباديء الثابتة التي تتجاوز سديم النسبية الخالصة في التقييم الأدبي . تلك كانت نظرة ماثيو أرنولد العميقة ، والذي كان واحدا من أول منظري الأدب الذين أدركوا المطلب المزدوج للهوراسية وللوعي التاريخي الحديث . وقد جعل أرنولد النسبية التاريخية في مقاله العظيم « وظيفة النقد في العصر الراهن » لبّاً أساسيا لحكم القيمة الأدبية . ولقد كان المبدأ الهاديء لأرنولد هو مبدأ التوازن الاجتماعي والأخلاقي لثقافة ما في عصر معين . إن مبدأ التوازن الثابت هو المبدأ الذى يظل – عند أرنولد – نقطة رجوعنا الثابتة في مجرى التاريخ المتغير . فإذا كان النمط العبراني هو النمط الغالب فإن مانريده هو الهللينية التي يجب أن تكون لها قيمة قصوى(٣) . وإذا كان الطلاب يظهرون في مرحلة التعليم اندماجا رومانسيا زائدا عن الحد فإن جرعة قوية من ميلتون فكرة لابأس بها . وبناء على هذا يحدد أرنولد الطريقة التي يمكن لنا بها أن نداوم على اختيار المعيار الأدبي ، كما يحدد أيضا نوع المباديء القيمية التي نستطيع على أساسها أن نرفض معايير الاختيار السابقة ، ونبدع معايير جديدة تناسب عصرنا (ولاينكر أرنولد أهمية أن يكون لنا معيار نبني عليه تقاليد واستمرارا ثقافيا) ، ولكن خلاصة الأمر أن الاستمرارية الثقافية والتقاليد ليست قيمة جوهرية أدبية ، وليست قيما جمالية . ويبدو لي أنه من المفيد أن ننظر بشك إلى الفكرة المضطربة التى سادت بعد كانط والتى ترى أن للأعمال الأدبية فضلا جوهريا تسمى « القيمة الأدبية » . وعبارة « قيمة أدبية » وهم

ـيغلفه الاضطراب ، إنها أثر من اثار الفكر القائم على التمني ، وعثرة من عثرات التاريخ الفكري . وإذا أردنا أن يظل تعاملنا مع الأدب تعاملا جديا فيجب أن نعتبر أن الاستخدام العشوائي لمصطلح « القيمة الأدبية » استخدام غامض مضلل . وبدلا من السؤال عن القيمة الأدبية لعمل ما فمن الممكن أن نسأل بالوضوح القديم وبالمعنى التاريخي الحديث : كيف يمتعنا عمل أدبي ، وكيف يفيدنا في الوقت الراهن ؟

إ . د . هيرش

ترجمة : نصر حامد رزق

هوامش البحث

1. See B.H. Smith, « Fixed Marks and Variable Constancies: A Parable ofLiteraryValue, » **Poetics Today, I**, pp. 1- 22.
2. See « Stylistics and Synonymity, » in **The Aims of Interpretation**, (Chicago, 1976) ; also « Writing and Reading, » **The Cornell Review**, Fall, 1978, pp. 115 - 126.

٣ – يستخدم ارنولد عبارتي « الهللينية » و « العبرانية » للدلالة على قطبين في الثقافة ؛ فتمثل الأولى نزعة الإنسان العقلية أما الثانية فتدل على نزعة الإنسان الأخلاقية . انظر كتابه **Culture and Anarchy** الفصل الرابع .

مدرسة

تاريخ الأشكال الأدبية

حسن حنفي

FORM CRITICISM

Hasan Hanafi

The study of the Scriptures as a historical document is one of the achievements of European thought. It began as «source criticism» and has culminated in «literary criticism.» This latter had its roots in traditional «textual criticism.» Recently there has developed a new school of «form criticism,» founded in Germany by two eminent Biblical scholars, R. Bultmann (**Geschichte der synoptischen Tradition, 1921**) and M. Dibilius (**Formgeschichte des Evangeliums, 1919**).

When the well-known theory of two sources, Mark (the second Gospel) and Logia (sayings), and thus the entire hypothesis of written documents, proved insufficient to explain the formation of the synoptic tradition, another hypothesis was offered, that there existed an oral tradition behind the written documents. This hypothesis had already been used by H. Gunkel in his study of Genesis. According to this theory, the Gospels are made up of small units, each expressing a life-situation, and each having a literary form. The early community lived its faith by word of mouth before transforming it into written documents. This occurred in the common milieu of Hellenistic and Rabbinic literature and developed according to the needs of the community, especially through preaching. The Gospels are composed of these small

and independent units used as sermons in preaching and then bound artificially with each other.

Whereas Dibilius recognized five literary forms: paradigm, novel, legend, sayings and myth, Bultmann distinguished between two major groups: saying and narrative (direct and indirect speech). The sayings include apothegm, Lord sayings, legal and ethical and community regulations, I sayings and parables. The narratives include miracle narratives, historical, and legendary narratives, The conclusion which followed was that one could know nothing concerning the «Jesus of history» but only concerning the «Jesus of faith.».The school continued to develop in line with its major premises, with some scholars attempting to minimize the highly inventive role of the early community and thereby open the way to a more «objective» history.

أولا : المقدمة :

ــــ نشأت مدرسة تاريخ الأشكال الأدبية في العشرينات من هذا القرن بعد تطور طويل للوعي الأوربي منذ بداياته في الإصلاح الديني في القرن الخامس عشر . فقد ظهرت من ثنايا البروتستانتية في آرائها في الإيمان والزمان والوجود الإنساني أولاً ثم كانت تطويراً للبروتستانتية الحرة ، واللاهوت الحر واللاهوت الجدلي واخيراً لمدرسة توبنجن . كما ورثت الاعتزاز بالعلم الحديث وبأولوية الإنسان ، وبنقد النظم الموروثة كما هو الحال في عصر النهضة في القرن السادس عشر . واعتمدت على العقل والتحليل اللذين ميّزا القرن السابع عشر . وكانت أثراً من آثار التنوير في القرن الثامن عشر وبدايات النقد التاريخي للكتب المقدسة ، وضرورة إخضاعها للنقد والتحليل حتى اكتمل هذا النقد في علم مستقل . وبفضل المدرسة التاريخية في القرن التاسع عشر وعلم تاريخ الأديان المقارن وإدخال المسيحية في إطار الديانات القديمة والاستفادة من نتائجه فيما يتعلق بالتشابه بين الكتب المقدسة والآداب القديمة خاصة اليونانية والعبرية ظهرت مكونات المدرسة الجديدة في النقد ، منتقلة من « نقد المصادر » إلى « نقد الأشكال » أو بتعبير علماء مصطلح الحديث من نقد « السند » الى نقد « المتن » . لذلك استعارت المدرسة الجديدة الأشكال الأدبية من النقد الأدبي طبقا للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية . واعتمدت على دراسات « الأنواع » الأدبية في الآداب القديمة . بل استطاعت تطوير النقد الأدبي وتحويله من دراسة النص الثابت في المكان ، لغة ، واصطلاحا ، وعبارة ، ومعنى إلى دراسة النص المتحرك في الزمان أي نشأة الأنواع الأدبية

وتطورها ، وتغير المعاني اللغوية للألفاظ والعبارات . كان الشائع أولا دراسة الحكاية والشعر . ثم تحول الاهتمام إلى الرواية كإحدى صور الخطاب الديني في شكل رواية وفعل يُعاد تمثيله . ثم انتقل الاهتمام من الرواية إلى الأمثال كما هو الحال في الأدب الشعبي . ثم تحول الاهتمام من الأمثال الى كتابة التاريخ كأحد الأشكال الأدبية كما هو الحال عند اليونان والعبرانيين وتحوله إلى فعل وتمثيل عند المسيحيين . كما ظهرت « الرؤية » كأحد الأنواع الأدبية كرمز للنهاية . وإخيرا انبثقت المدرسة من ثنايا المثالية الألمانية واعتبار الشعور محور العالم ومركز الكون . فقد كان بولتمان ، وهو أحد زعيمي المدرسة مع ديبليوس من الكانطيين الجدد ، مؤسسي مدرسة ماربورج التي قامت لدراسة الصور الكانطية على أساس حيوي شعوري . وبالتالي فإن المدرسة تقوم على موقف فلسفي محدد ، وهو أنه لايحدث شيء في الواقع مالم يحدث في الشعور أولاً ، وأن الشعور يعبر عن موقف حياتي للجماعة ، ومن ثم فهو شعور جماعي ، يكشف عن علاقات بين الذوات ، وتوجهه بواعث ، وله صبور ، يتعامل مع الواقع ، ويوجد فى التاريخ ، ويعبر عن نفسه فى لغة ومن ثم كانت المدرسة أحد آثار « الفينومينولوجيا » . (١)

ثانيا : نشأة « نقد الأشكال الأدبية » :

استرعى انتباه كثير من النقاد تعدد الروايات حول تاريخ عيسى ، وحاولوا التأليف بينها لرؤية مابينها من اتفاق واختلاف . قام بذلك طيطيانوس في القرن الثاني في « الدياطسرون » أي « الرباعي » ثم اوزياندر A. Osiander في القرن السادس عشر . واستمرت المحاولات حتى اليوم وانتهت إلى نتائج عدة وأولها أن الاتفاق بين الأناجيل الثلاثة الأولى (متى ومرقص ولوقا) أكثر من الاختلاف بينها . ولذلك سميت الأناجيل المتفقة أو المتقابلة synoptic في مقابل الإنجيل الرابع ، إنجيل يوحنا الذي يمثل رواية مستقلة ، الاختلاف بينها وبين الروايات الثلاث الأولى أكثر من الاتفاق بينها . ثم بدأ الاهتمام بتفسير أسباب الاتفاق والاختلاف بين الأناجيل المتقابلة قبل القرن التاسع عشر بزمن طويل . وكان أوغسطين أول من لاحظ العلاقات الأدبية بين الأناجيل ، وفسرها بتتابعها ونظامها (متى – مرقص ، لوقا ، يوحنا) ، وإن اللاحق كان على علم بالسابق . فمتى هو أقدم الأناجيل ، ومرقص مختصر له ، والإنجيلان الآخران معتمدان على الأولين . وبالرغم من وجود نظريات أخرى مخالفة في القرن التاسع عشر إلا أن نظرية أوغسطين كانت تعبر عن الموقف الرسمي بل أن شتراوس في « حياة عيسى » قد سلم بها .

ثم توصل النقاد في القرن التاسع عشر إلى نظرية أخرى وهي أن مرقص أقدم الأناجيل وكان متى ولوقا على علم به ، وهو مايفسر التشابه بينهما وبينه . ثم استعملا مصدرا آخر مفقودا يُرمز إليه بالحرف Q اختصارا للكلمة الألمانية Quelle التي تعني « منبع » أو « مصدر » لتفسير وجود روايات في إنجيليْ متى ولوقا غير موجودة في مرقص . ومن ثم

أصبحت نظرية المصدرين هي السائدة في الدرسات النقدية . ولما كانت هناك روايات لايمكن تفسيرها بالمصدرين افترض شتريتر B. H. Streeter وجود مصادر أربعة : مرقص ، Q ، L (مادة لوقا) ، M (مادة متى) . وزادت الافتراضات إلى ستة مصادر وإلى عشرة وإلى إثنيْ عشر ، وكلها تدور حول المصدر الكتابي .

ثم لاحظ النقاد مثل فلهاوزن Wellhausen أن مرقص نفسه ليس أقدم الروايات وأن المصادر الكتابية مجموعات مركبة أصلها وحدات صغيرة متعددة ليس لها عدد معين ، مستقلة عن بعضها البعض ، تم التأليف بينها فيما بعد لخدمة أغراض عقائدية ، وتلبية لحاجات الجماعة المسيحية الأولى ، جعلها فرده Werde « السر المشياني » messianic secret وأيده فى ذلك شفيتزر A. Schweitzer. فقد احتفظ عيسى عن قصد بهذا السر وكشف عنه تدريجيا ، ولم يدركه التلاميذ إلا بعد بعثه . ثم أثير سؤال : وما مصادر هذه الوحدات المستقلة الأولى ؟ افترض فيس Weiss أنها ذكريات بطرس . وسرعان ما أدى هذا الافتراض البسيط إلى نظرية أعم وأشمل وهي نظرية المصدر الشفاهي . إذْ أن وراء هذه الوحدات المستقلة تراث شفاهي نبه عليه من قبل كروماخر ، وجيزلر ، وشليرماخر وسابق على مرحلة التدوين .

ثم جاء جونكل H. Gunkel وصاغ نظرية المصدر الشفاهي وطبقها على « سفر التكوين » ليرصد هذه الوحدات المتفرقة ، ويبين نشأتها وتطورها ، ويقارنها بالآداب الشعبية في عصرها ، ويضعها في إطار حياتها . فالأسفار الخمسة تشبه الأناجيل في نسبة الأولى إلى موسى والثانية إلى عيسى . ولكن الدراسات النقدية تؤكد أنها أخذت أشكالها الحالية على فترة طويلة ، وأنها تشكلت طبقا لعديد من الوثائق المفقودة . وقبل نهاية القرن الماضي انتهى الباحثون إلى رصد هذه الوثائق والتعرف عليها وإن لم ينتهوا إلى الوقائع المروية ذاتها في الأسفار الخمسة . وفكروا في بعض الوسائل للذهاب إلى ما وراء النصوص المكتوبة ، وكان في مقدمتهم جونكل . فقد بدأ بالتسليم بنقد المصادر ونتائجها ، وهو أن سفر التكوين (وباقي الأسفار الخمسة) نشأت من مصادر سابقة عليه وهي J (Jahwist) من القرن التاسع قبل الميلاد ، E (Elohist) من النصف الأول من القرن الثامن ، P (Priestly Writer) بين ٥٠٠ – ٤٤٤ ق . م. ، وقد تمّ تجميعها كلها من قبل كاتب متأخر لتكوّن الكتب الحالية . كما تم توحيد E + J في نهاية مملكة يهوذا (٥٨٧ ق . م .) ثم دخلت مع P أيام عزرا (٤٤٤ ق .م .) . وقبل هذه الوثائق كانت هناك روايات مكتوبة وجدت أولا في صورة شفاهية ثم وُضعت فيما بعد في مجموعات لها أبنية وأشكال ، وكانت وحدات مستقلة منقولة شفاها قبل مرحلة التدوين تم التأليف بينها فيما بعد . هذه المصادر الشفاهية تطورت خلال حياة بني إسرائيل على فترة

طويلة ، والبعض منها نشأ في أقطار مجاورة وتكيف حسب كل قطر ، كما تغيرت جيلا بعد جيل . فبتغير الظروف والأفكار والأخلاق والعادات لايمكن أن تبقى الحكايات الخيالية الشعبية على نفس المنوال . وصنف جونكل هذه الروايات طبقاً لأهدافها ، فمنها الهدف التاريخي الذي يعكس ظروفا تاريخية خاصة ولكن معظمها كان يهدف الى شرح شيء مايريده رواتها . وانتهى جونكل الى تصنيف رباعي : حكايات إثنية ethnological legends لشرح علاقات الأسباط ، وأخرى لغوية لبيان مصادر معاني الأجناس والجبال والأنهار والمدن ، وثالثة طقوسية ceremonial لشرح الاحتفالات الدينية مثل السبت والختان ، ورابعة جيولوجية لتفسير نشأة المكان . كما قارنها بالنصوص المشابهة عند الشعوب المجاورة خاصة تلك التي تتعلق بالقوانين من أجل التعرف على مصادرها التاريخية وأساليبها الأدبية والنظرات العقائدية والبواعث الموجهة لتكوين النص مثل الميثاق والوعد ودور الكاهن في التدوين . ثم انتقلت نتائج جونكل من العهد القديم الى العهد الجديد . وانتهت الدراسات في أوائل القرن العشرين على الأناجيل المتقابلة إلى قبول نظرية المصدرين كأصلين لمتى ولوقا وإلى الاعتراف بتأثير النظريات اللاهوتية للكنيسة الأولى على تكوينها وإلى احتواء مرقص على مواد متأخرة أصلها في وحدات مستقلة وُجدت في تراث شفوي قبل التدوين . وانتهى نقد المصادر إلى هذا الحد .(٢)

وفي نهاية الحرب العالمية الأولى ظهرت مجموعه من الدراسات تعبر عن اتجاه واحد ، وتبشر بميلاد المدرسة الجديدة وفي مقدمتها خمسة كتب :

١ — ب . ديبليوس : **تاريخ الأشكال الأدبية للأناجيل** ، توبنجن ، ١٩١٩ .
٢ — ك . ل . شميت : **الإطار لقصة عيسى** ، برلين ، ١٩١٩ .
٣ — ر . بولتمان : **تاريخ الأناجيل المتقابلة** ، جوتنجن ، ١٩٢١ .
٤ — مـ . البرتز : **أحاديث الصراع المتقابلة** ، برلين ، ١٩٢١ .
٥ — جـ . برترام : **تاريخ آلام عيسى ودين المسيح** ، جوتنجن ، ١٩٢٢ .

قبل شميت النتائج العامة لنقد المصادر وأهمها نظرية المصدرين . ولكن أضاف أن مرقص يتكون من عدة مقاطع قصيرة مرتبطة فيما بينها بفقرات انتقالية تعصي بعض التحديدات الزمانية-والمكانية لتاريخ حياة عيسى وبشارته الأولى . ومرقص هو واضع الإطار أو البناء الشكلي فحسب . هذا الإطار يكشف عن حياة الكنيسة وأفكارها وبواعثها وحاجات الجماعة المسيحية الأولى . وقد انتقلت هذه المقاطع المتعددة في صورة شفاهية ثم تحولت إلى مقاطع مكتوبة طبقا لحاجات الكنيسة باعتبارها مجتمع عبادة .

ولكن ديبليوس (١٨٨٣ — ١٩٤٦) هو أول من طبق « نقد الأشكال الأدبية » ، وهو واضع المصطلح . أراد أن يشرح بطريق التركيب مصدر تراث عيسى والرجوع إلى

فترة شفاهية سابقة على تدوين الأناجيل مع توضيح قصد التراث واهتمامات الجماعة الأولى ووظائفها وكتابها . ويصنف دعاتها مثل المبشرين والوعاظ الذين يعتمدون على بعض المواقف الدرامية في وعظهم ، والرواة الذين هم مصدر الروايات التفصيلية للجماعة ، والمنشدين الذين يؤلفون الروايات من أجل التهذيب والتربية الدينية ، ومؤلفي الأساطير أو الروايات اللاهوتية .

ولكن اسم المدرسة قد ارتبط ببولتمان (١٨٨٤ – ١٩٧٦) الذي حاول بعد سنتين اكتشاف هذه الوحدات الأولى قبل الأناجيل بل وقبل الأقوال والروايات وإقامة سياقها التاريخي سواء كانت تنتمي إلى تراث أولي أو ثانوي أو كانت نتيجة لنشاط التدوين . يرفض بولتمان البناء الصوري عند ديبليوس ، ويفضل تقطيع النصوص إلى وحدات أولية ومعرفة مدى تشابهها مع الوحدات المماثلة في البيئات المجاورة ، وتاريخ كل فقرة ، والبواعث على نشأتها وتكوينها . فإذا كان منهج ديبليوس استنباطيا بنائيا فإن منهج بولتمان استقرائي تحليليّ بالرغم من اعتماده على بعض المبادىء الفلسفية العامة مثل التفرد والرغبة في التصوير .

وبينما يرتد البرت إلى الجماعة الأولى وإلى البيئة التي نشأت فيها الأناجيل ويرجع الاختلاف بينها إلى مناقشات عيسى مع الكتبة والفريسيين فإن برترام يرى أن العبادة Kult هى البيئة الوحيدة التى نشأت فيها الأناجيل وتكونت ، ولا يعتمد كثيرا على تاريخ الأديان المقارن كما يفعل بولتمان . وبالتالي يظل التأرجح قائما في المدرسة بين « نقد المصادر » واللجوء الى البيئة وبين « نقد الأشكال » والاعتماد على الأشكال الأدبية .(٣)

والحقيقة أنه يصعب ترجمة مصطلح Formgeschichte فهو يعني فى نفس الوقت ثلاثة أشياء :

أ – « تاريخ الأشكال الأدبية » أىْ تتبع الأشكال الأدبية للكلام نشأة وتكوينا وتطورا ، وهي المعروفة في علوم النقد باسم « الأنواع » الأدبية ، ومقارنتها بمثيلاتها في الآداب القديمة . وهي أقرب الترجمات الى المعنى الحرفي للمصطلح ، والشائع عند معظم الدارسين .

ب – « تاريخ تكوين الإنجيل » ، فالصورة هنا تعني التكوين formation أو عملية « التشكل » فالمهم هو عملية تكوين الإنجيل ابتداء من الوحدات المستقلة المتفرقة شفاها أو تدوينا وتاريخها وليست الأشكال النهائية للأناجيل والتى هي المظاهر الخارجية لعملية التكوين ، وهو معنى أوسع من المعنى الأول ، وبمصطلح علوم اللغة والأنثروبولوجيا يريد المعنى الأول تحليل الصور في المعية الزمانية synchronic بينما يريد الثاني تحليلها في التتابع الزماني diachronic .

جـ – « صور الشعور التاريخي » ، فالأشكال الأدبية قد تخلّقت في شعور الجماعة الأولى وبالتالي فإنها في حقيقة الأمر صور للشعور التاريخي لدى الجماعة الأولى . النص من وضع الشعور ، والصورة للشعور قبل أن تكون للنص . والشعور هو الذى يدرك العالم ويتصوره ثم يُعبر عنه في صورة مَثَل أو قصة أو حكاية خيالية أو أسطورة ، وتحركه بواعث وغايات قصدية . وهو المعنى الأعمق والذي يربط المدرسة برافدها الأساسي في علم الظواهر أو « الفينو مينولوجيا » . طبقا للمعاني الثلاثة للفظ يتكلم : اللفظ والمعنى والشيء . وللمدرسة ثلاثة جوانب أي الصورة والمضمون والموضوعية . سنقتصر منها على الجانب الأول فقط وهي :

أ – دراسة الأشكال الأدبية المختلفة التي تم فيها تدوين أقوال عيسى وأفعاله ابتداء من التراث الشفاهي حتى التراث المدون ، وطرق صياغتها ابتداء من الأشكال المماثلة في الآداب القديمة اليونانية والعبرية والشرقية القديمة ، وكيفية تشكيل الوحدات الصغيرة والربط بينها حتى أصبحت الأناجيل . ومهمة هذا الجانب هو الكشف عن هذه الأشكال الأدبية وتصنيفها وبيان نشأتها وتطورها قبل أن تبدأ عملية الفهم أو التفسير أو التأويل . وهو البديل عن النقد التاريخي القديم لإثبات صحة النصوص إلا أنه لا يتعلق بالسند ولكن بالمتن .

ب – دراسة تكوين الأسطورة demythologisation مثل أساطير الميلاد أو الموت أو البعث . وقد نشأت ابتداء من عملية التأليه التي حدثت في شعور الجماعة المسيحية الأولى ابتداء من الإعجاب بأقوال عيسى وأفعاله حتى التأليه المطلق لشخصه . وقد تم نسج الأسطورة طبقا لمثيلاتها الموجودة لدى الشعوب المجاورة وعلى منوالها مثل ديانة مترا في فارس أو آلهة اليونان والرومان أو بعض معارج الأنبياء عند بني إسرائيل .

جـ – تأويل الأسطورة demythisation . لما كان تكوين الأسطورة هو مجرد الكشف عنها فى شعور الجماعة المسيحية الأولى فان تأويل الأسطورة هو إرجاعها إلى مصدرها فى الوجود الإنساني العام وليس في الشعور التاريخي للجماعة الأولى وحدها . التواضع والتضحية والإخلاص يدركها كل إنسان . والحياة والموت والألم مكونات للوجود الإنساني . والذنب والمغفرة والثواب والعقاب يتعلق بأفعال الإنسان . ومن هنا أتت أهمية فلسفات الوجود خاصة عند هيدجر وتحليله لأبعاد الوجود الإنساني الذي هو الأساس والمصدر لتأويل الأسطورة . ومن هنا أيضا تأتي أهمية الهرمنيطيقا hermeneutics(٤)

ثالثا : المبادىء الأولية والمسلمات العامة :

وتقوم المدرسة على عدة مباديء أولية أو مسلمات عامة بصرف النظر عن الفروق

الفردية بين زعمائها وعن عددها وعن مدى تكوينها لخطوات منهج محكم ، وأهمها :

أ - نقد المصادر : يقبل زعماء المدرسة الأوائل النتائج التي انتهى إليها فقد المصادر إذ أن الاعتماد الأدبي المتبادل بين الأناجيل يمد المدرسة بمادة للبحث يسهل بعد ذلك العمل عليها ومعرفة كيف استخدم متى ولوقا مرقص المصدر Q وكيف استخدم مرقص والمصدر Q المصادر الأولى . والحقيقة أن نقد المصادر مجرد مقدمة لنقد الأشكال (وهو الاسم المفضل لدى النقاد الأنجلوسكون) لأنه إذا تمت بعد ذلك معرفة الوحدات الأولى بعد نقد الأشكال وتحديد التاريخ الأول لهذه الوحدات فإنه يسهل بعد ذلك معرفة الروايات المكتوبة . (٥) .

ب - الوحدات المستقلة : تكوّن المصدران و مرقص ، Q من وحدات مستقلة صغيرة كانت موجودة أولا شفاهيا قبل أن تدون . ويمكن التعرف عليها في مرحلتها الشفاهية بالاعتماد على علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الانثروبولوجيا . وكتّاب الأناجيل هم الذين جمعوا بينها في أطر مصطنعة وربطوا بين أجزائها في مجموعات أكبر . ومهمة الباحث معرفة هذا الربط المتأخر بعد الكشف عن هذه الوحدات الصغيرة السابقة على تكوين الأناجيل .

أثبت شميت وجود هذه المجموعات ، وتعرف عليها ديبليوس في المرحلة الشفاهية كما هو واضح من قصة يائير وشفاء المرأة ، والبعض منها كان سابقا على تجميع كتّاب الأناجيل . ويؤكد بولتمان على أن هناك حدودا طبيعية لمثل هذه المجموعات في الفترة الشفاهية حتى ولو لم يتم تحديدها تماما ، وهي حدود يمكن تجاوزها بعد ذلك فى مرحلة التدوين . هناك جزء واحد استثناء من القاعدة وهو « رواية الآلام » . فقد وُجدت كوحدة واحدة غير مجمعة عن حياة عيسى في الفترة الأولى ، ومتشابهة في الأناجيل الأربعة ، لاتوجد فيها مواقف أو حوار او أقوال كثيرة ، وتعبر عن شهادة عيانية . ومع ذلك فرواية مرقص ليست أقدم الروايات . وهي عند بولتمان وديبليوس نتيجة لعملية مبكرة لنقل التراث . لم تكن نواتها الأولى - لو تم العثور عليها - تاريخا خالصا ، لأن الروايات الحالية في الأناجيل تنقل الحوادث في سياق أوسع . هى أقدم روايات الأناجيل ، ووحداتها الصغيرة ، إن وجدت ، لامعنى لها إلا في سياقها وزمانها ومكانها . فقد أتت إجابة على سؤال الكنيسة الأولى : كيف تم إحضار عيسى الى الصليب من الناس الذين باركهم وأجرى عليهم معجزاته وآياته ؟

جـ - تكوين الأناجيل : هذه الوحدات الصغيرة المستقلة لها حياتها منذ نشأتها في الشعور التاريخي للجماعة الأولى ونقلها شفاهيا ثم تدوينها ثم الجمع بينها في وحدات أكبر

حتى جاء كتّاب الأناجيل وربطوا بين الأجزاء في إطار وتصور واحد لخدمة أهداف معينة . مهمة الباحث إذن الصعود أو الرجوع الى الأشكال الأولى لكل تراث ورصد التغيرات التي طرأت عليه ثم المقارنة بين نصوص الأناجيل والنصوص المشابهة المحيطة في الآداب الشعبية القديمة أو في أدب الأحبار . كتّاب الأناجيل ليسوا إذن مؤلفين بل مجمِّعون ومحرورن لمادة موجودة سلفا نسقوا بينها . وكل مادة لها تاريخ سابق استعملتها الجماعة الأولى تحقيقا لمصالحها ، لها قلب أونواة أو محور ثم حدثت إضافات عليها فيما بعد طبقا لقوانين تطور العمل الأدبي ونقل الرواية الشفاهية ، وأهمها قانون الإيجاز والإطناب فالإيجاز هو الاصل ، ثم تضاف الأسماء والتفاصيل كما هو الحال في قصة الغني الباحث عن عيسى (مرقص ١٠ : ١٧ — ٢٢) . فهو عند لوقا رئيس وعند متى شاب ، وفى إنجيل الناصريين Nazaréens أن أحدهما هز رأسه بعد ماسمع مطلب عيسى . ويبين إنجيل العبرانيين أن الرجل صاحب اليد الجافة كان بنّاء ، يكسب قوته من عمل يديه ، ويتمم بصلاة متكيفة مع الموقف . وبالتالي تكون عملية النقد هو تخليص الرواية من هذه الزيادات من أجل الحصول على النواة الأولى . كل مقطع له نقطة مركزية مثل مسح بطانيا (مرقص ١٤ : ٣ — ٩) . كما أن نداء التلاميذ (مرقص ١ : ١٦ — ٢٠) مقطع تحول في لوقا (٥ : ١ — ١١) إلى حكاية خيالية ابتداء من قول عيسى « سأجعلكم صيادي بشر » . ويعترف كل من ديبليوس وبولتمان أن المقاطع لم يتم حفظها في حالتها الأصلية بل زادت عليها التحديدات الزمانية والمكانية فيما بعد . وقد لاحظ جونكل نفس القانون وطبقه على روايات العهد القديم . وقد لا تخضع جميع المقاطع لنفس القانون . إذْ قد ينطبق الإيجاز على أحدها بينما ينطبق الإطناب على آخر .

د — الموقف الحياتي ، Sitz im Leben : هذه الوحدات الصغيرة نشأت في بدايتها كمواعظ تبشيرية لخدمة إيمان الجماعة الأولى ونشر عقائدها . فهي في الأصل مواعظ وليست تاريخاً ، هدفها التبشير ، وليس رصد الوقائع . ومن ثم فهي وحدات تعيش في شعور الجماعة ، ولايمكن فهمها إلا في وضعها الحياتي في إطار البواعث والوظائف والأهداف والمصالح التي تحرك الجماعة . فالجماعة تحركها عواطف وانفعالات ، ولها تصوراتها للعالم ، وعقائدها وولاءاتها المتباينة والتي يمكن على أساسها معرفة كيفية تكوين الأناجيل والربط بين الوحدات الصغيرة والبواعث على خلق الروايات ومصالح الجماعة وتفسير الاختلافات بينها . فقد كان هدف متى إثبات عيسى كمخلص Messia وإثبات شرعية الكنيسة . وكان هدف مرقص تصوير عيسى على أنه أحد الفقراء Ebionit حتى يحظى بإيمان اليهودية . وقد تدخلت هذه البواعث في طريقة صياغة الأناجيل والربط بين الوحدات الصغيرة في مجموعات أكبر . بل لقد استقل هذا الموضوع في نقد مُستَقل سُمِّيَ « نقد التدوين » redaction criticism أى كيفية تدوين الإنجيل وبواعث

الكاتب وأهداف الجماعة . فالأناجيل ليست تواريخ حياة لعيسى بل تحتوي على عقائد وآراء متأخرة ظهرت في الجماعة المسيحية المتأخرة ، وتمّ تدوين الأناجيل طبقا لها بحركة ارتدادية retrograde عن طريق قراءة الحاضر في الماضي وترائيه فيه كما يقول برجسون . لقد لبى التراث حاجات الكنيسة وحقق أغراضها . وهذه إحدى مسلمات ديبليوس الرئيسية التي على أساسها يعيد بناء الأناجيل طبقاً لحاجات الجماعة المسيحية الأولى . وبالرغم من أن بولتمان يبدأ بتحليل النص ويذهب منه إلى الكنيسة إلا أنه يؤكد عدم الاستغناء عن الصورة المؤقتة للجماعة المسيحية الأولى وتاريخها حتى يمكن تفصيلها بعد تحليل النص النهائي . وهنا تبدو أهمية تاريخ الأديان المقارن واعتماد « تاريخ الأشكال الأدبية » على مايقدمه من مقارنات بين الأديان . يرى ديبليوس أن الحركة المسيحية بدأت من دائرة آرامية فلسطينية حول عيسى . ثم أتت بعد ذلك مسيحية هلينية سابقة على بولس وقريبة من اليهودية إذ كانت الكنائس المسيحية السابقة على بولس في مناطق تتحدث اليونانية دون أن تقطع صلاتها باليهودية . ثم أتت بعد ذلك كنيسة بولس أقل ارتباطاً باليهودية . فالأناجيل المتقابلة عند ديبليوس لم تحصل على شكلها من الكنيسة الفلسطينية التى تتحدث الآرامية أو من كنيسة بولس المتأخرة بل من الكنائس الهلينية السابقة على بولس والمرتبطة ارتباطا وثيقا باليهودية . وقد أكدت هذه الكنائس أن إيمان اليهودية وآمالها قد اكتملت بقدوم المسيح ، بمجيء المسيح . فقد اهتمت هذه المسيحية بتراث عيسى من وجهة نظر أن الخلاص المنتظر طويلا قد أتى . لم يكن الهدف إذن تاريخيا بل مشيانياً messianic . وقد قام المبشرون والوعاظ والمعلمون بنقل هذا التراث . فالتبشير هو أساس التراث ومصدر التاريخ وعلى أساسه تم تكوين المواد وتوجيهها طبقا للأغراض التي تهدف الى تحقيقها من أجل خدمة التبشير والوعظ طبقا لحاجات الكنيسة . ولهذا السبب كتب ديبليوس « الرسالة والتاريخ » Botschaft und Geschichte . ولم يستغن بولتمان عن هذه الصورة المؤقتة لحياة الجماعة المسيحية الأولى قبل تحليل الوحدات الصغيرة في الأناجيل المتقابلة ولكنه اقتصر على تقسيم المسيحية الأولى إلى قسمين رئيسين : المسيحية الفلسطينية والمسيحية الهلينية . ولهذا كتب بولتمان « المسيحية الأولى في إطار الديانات القديمة » .

هـ – تصنيف الأشكال : إن أية قراءة فاحصة للأناجيل تبين أن كتّابها أخذوا وحدات من المواد كانت لها أشكال أدبية خاصة بها قبل أن تتشكل . ولايعني ديبليوس بذلك المستوى الجمالي لفن روائي صاغه عبقري بل يعني الأسلوب الأدبي ، أسلوب الصورة التى خلقتها الجماعة المسيحية الأولى على منوال الأشكال الأدبية الموجودة في شعورها من تراثها الديني القديم أو من الآداب الشعبية الموروثة . فاستعمال الوحدة يحدد صورتها وليست نظرية نقدية مسبقة . وقد تطورت الأشكال ذاتها ابتداء من الحياة المسيحية الأولى وعبر

حياتها في الكنيسة . لم تكن كاملة فى البداية بل كانت ذكريات مليئة بالانفعالات حول التوبة ولنشر الدين والإكثار من المؤمنين . ثم أخذت أشكالاً كي تصبح أكثر قدرة على جلب التوبة والإيمان وأكثر تأثيرا في النفوس . واعتمادا على هذه المسلمات كلها أصبح الهدف الرئيسي لتاريخ الأشكال الأدبية هو تتبع تاريخ هذه الأشكال وتصنيفها اعتماداً على مباديء النقد الأدبي وبتحليل البيئة الشعبية والآداب القديمة . ولكن يظل الهدف الأساسي هو تحديد الأنواع الأدبية بصرف النظر عن مضامينها . (٦)

ويختلف زعماء مدرسة تاريخ الأشكال الأدبية حول تصنيف الأشكال واسمائها . ولكن أشهر التصنيفات هي تلك التي أوردها زعيما المدرسة ديبليوس وبولتمان . كما يصعب التمييز بين مقاييس التصنيف والعوامل التى ساعدت على تحديد الأنواع الأدبية مثل طريقة عرض المادة (صورة ومضمونا) ، والباعث على وجودها الحالي (البيئة الحياتية التى ولدت فيها) ، وأوجه الشبه بينها وبين الآداب الأخرى . كما يصعب تحديد الأنواع الأدبية من حيث الشكل فحسب دون أخذ المضمون في الاعتبار . إذ يمكن تحديد النوع الأدبي كما هو الحال في الأمثال التي لها مايشابهها في العهد القديم وفى أدب الأحبار . فأمثال الربّ لها شكل محدد : عبارة جبرية ، صيغة استفهامية ، خطاب أمري ، تعجب نبوي ولكن المضمون وحده هو القادر على تحديد نوع الفقرة أو المقطع أو أغلب الروايات التى ليس لها شكل واضح مثل الحكايات الخيالية أو الأساطير . ويكون هذا التصنيف مثاليا لو أن النص الأدبي يطابقه تماما . ولكن الحال ليس كذلك . فالتصنيف يعطى الشكل الأدبي في حالته الخالصة . ولكن فى أغلب الحالات تكون الأشكال متداخلة Mishform .

رابعا : الأشكال الأدبية عند ديبليوس :

يحدد ديبليوس الأشكال الأدبية في خمس هي :

١ – النموذج Das Paradigm : وهي رواية حية جامعة تحتوي على مفارقات قصيرة وتهدف إلى إبراز جملة لعيسى أو عمل له مع غياب التفصيلات التي لافائدة منها ، وغياب أسماء الأعلام والمواقف المعينة في الزمان والمكان ، وغياب رسم الشخصيات ، وعدم وجود جوقة تسترعي انتباه المستمعين والمشاهدين . وكل ذلك بهدف التركيز على شخص عيسى ، فقوله وفعله في صلب الإيمان الكنسي . ثم تنهي الجوقة الرواية برد فعل الجماعة على المشهد . ويتخلل النموذج حواران أو ثلاثة حول موضوع واحد . وكل منها يتكون من رواية مستقلة مركزة حول قول لعيسى الذي يحول السؤال الخاص فى موضع خاص الى إجابة مبدئية عامة . وأحيانا يجعل عيسى إجابة المحاور إجابته الخاصة كما هو الحال في قصة امرأة كنعان . وأحيانا يسبق القول إعلان تمهيدي لتأكيد المعنى وتقويته . ويختم عيسى الحوار بقول له أو تعليق لتعليم التلاميذ أو لتكملة المثل . ولايشار إلى المحاورين

إلا بطريقة غير شخصية مثل « البعض » أو باسم جمع مثل « الفريسيين » أو « الكتبة » . وإذا كان المحاور متحدثا رسميا باسم جماعة يجيبه عيسى مخاطبا الجماعة كلها (باستثناء فقرة الغذاء عند شمعون والحوار حول أعظم الوصايا) . وإذا كانوا أصدقاء عيسى فتغيب التفصيلات مثل أقواله حول مارته ومريم . النموذج إذن شكل أدبي وعمل فني له منظر setting وبه فعل action وينتهي إلى حكمة أو قول مأثور . ويحدد ديبليوس للنموذج خمس خصائص : الاستقلال عن السياق الأدبي ، الإيجاز والبساطة بسبب استعماله في الوعظ ، الأسلوب واللون الديني دون الأدبي ، الأسلوب التعليمي الذي يبرز أقوال عيسى ، النهاية بفكرة مفيدة للوعظ أو حكمة لعيسى أو فعل منه أو رد فعل للمشاهدين . وهي مناظر قصيرة (من خمس إلى ثمان آيات) أطولها مناقشة عيسى مع الفريسيين وأقصرها رفضه إجراء المعجزات . وتحتوي على أقدم أسلوب للرواية المسيحية لذلك يسميها ديبليوس « النموذج » . نشأت في التبشير وهو النشاط الرئيسي للجماعة الأولى . ولما كان التبشير شهادة عيان تظل قيمتها التاريخية كبيرة . ويضع ديبليوس قانوناً عاما لضبط صحتها التاريخية كالآتي . « كلما كانت الرواية قريبة من الوعظ كانت صحيحة تاريخيا » ، ومن المستبعد تغييرها إلى روايات أدبية رومانسية خيالية خالصة . ويضرب المثل على ذلك بروايات الجزية (مرقص ١٢ : ١٣ — ١٧) . (٧)

٢ — القصة Die Nouvelle (tale , novel) : وهي رواية مختلطة تفصّل عن قصد ردود فعل الدهماء تجاه عيسى الذي يعيد ابنة زائير إلى الحياة . فتعطي الرقم الصحيح بمناسبة تكاثر الخبز . كما أنها تصيغ حوارا بين عيسى ومساعديه . ولكن أقوال عيسى تفقد أهميتها أمام الرواية ذاتها ووصف المناظر وسرد الحوادث . وهي تدور حول معجزات عيسى في معظمها . ولم تنشأ في صورتها الحالية من الوُعاظ بل من الرواة والمعلمين الذين رووا قصة حياة عيسى بمزيد من التصوير وإن لم يكن بفن . ومع ذلك يظهر الأسلوب الأدبي في الرواية أكثر مما يظهر في النموذج . تأتي أولا قصة المرض ثم « تكنيك » المعجزة ، وأخيرًا نجاح الفعل المعجز . فالقصة تنتمي إلى أسلوب أدبي أرقى من النموذج . وهي تشبه النموذج فقط في أنها روايات فردية كاملة في ذاتها ، ولكنها تختلف معها بعد ذلك . فالقصة أطول من النموذج ، وتحتوي على وصف تفصيلي موسع من وضع الراوي أو المعلم الذى يعشق فنه ويحب ممارسته . ولايوجد بها بواعث دينية لأنها في رأي ديبليوس لم تكن في التبشير ، ولم يكن لها وضع مركزي في الكنيسة ، وكانت أقرب الى الروايات الدنيوية ذات الطابع البرجماتي . لم تكن غايتها تعليمية مثل النموذج ولذلك تتناقض فيها أقوال عيسى ذات القيمة العامة أو لا تنتهي الى أي نتيجة . وقد نشأت القصة كشكل أدبي عند ديبليوس من ثلاث طرق : الطريق الأول ، تطويل النماذج خارج سياق الوعظ . فقد اعتاد الرواة والمعلمون القصص طبقاً لروايات المعجزات أو بأسلوب المفارقات الشائعة .

فقدموا مضمون المعجزة وجعلوه أكثر غنىً من النموذج ، واستعملوا كل عناصر الرواية لجعل القصة أكثر حياة وغنىً . والثاني تقديم بواعث خارجية ربما غريبة على النماذج الأولى إذ يشعر ديبليوس مثلا أن قصة سير عيسى على الماء (مرقص ٦ : ٤٥ – ٥٢ ؛ متى ١٤ : ٢٢ – ٣٣) ربما نشأت من دخول باعث التجلي الإلهي على الأرض في رواية بدائية عن عيسى وهو يساعد الناس في موقف صعب مثل هبوب عاصفة وشدة الرياح وهياج الأمواج . أما الطريق الثالث فاستعارة مواد خارجية من الآداب الشعبية أو الدينية القديمة ، وفي هذه الحالة كانت تؤخذ القصة كلها . وفي الأدب الهليني هناك قصص مشابهة تم استبدالها بالأساطير وتختفي فيها الحدود بين الله والمبعوث الإلهي . وأول قصة في مرقص شفاء الأبرص (مرقص ١ : ٤٠ – ٤٥) . (٨)

٣ – الحكاية الخيالية Die Legende : وهي رواية دينية حول قديس اهتم الناس بأعماله وبمصيره . ظهرت في الكنيسة تلبية لرغبة مزدوجة : الرغبة في معرفة شيء عن الفضائل الإنسانية وعن كثير من القديسين رجالا ونساء في قصة عيسى ، والرغبة التي تطورت بعد ذلك لمعرفة عيسى ذاته على هذا النحو كما هو واضح في قصة المسيح عندما كان عمره اثنتيْ عشر عاماً (لوقا٢ : ٤١ – ٤٩) التى تكشف بوضوح عن سمات الحكاية الخيالية . وهي تربط بين النموذج والقصة كنقيضين . فبينما النموذج صياغة مسيحية من أجل التربية الدينية ، والقصة تعبير عن العالم المحيط بأسلوب دنيوي فإن الحكاية الخيالية مقولة من الأدب الشعبي ومن العالم المحيط أيضا ولكنها ليست دنيوية تماما بل تهدف إلى التربية الدينية أيْ أنها قصة دينية تروى في موالد القديسين والأولياء . يظهر فيها الاهتمام بالأسباب مثل الاهتمام بالحياة الشخصية وهو مايفرقها عن الحكايات الخيالية في الأدب الشعبي . ويتضح ذلك في رواية الآلام فهي حكاية خيالية للعبادة بالمعنى السببي من أجل تمثيل الحوادث المؤلمة لإدانة عيسى وموته ،ايجد فيها المستمع أو القاريء التعبير عن الإرادة الالهية التي هي السبب في تعظيم المسيحيين لهذه الآلام . تطورت القصة وأصبحت قصة خيالية شخصية تروي أعمال إنسان وتجاربه التي بسببها يعظمه الله ويخصه بقدر خاص . يقوم بالمعجزات ، ويصالح الأعداء ، ويستأنس الحيوانات ، وتقوده الأزمات والمخاطر في النهاية إلى الخلاص . وفي شهادته تظهر آيات الفضل الإلهي . فإذا كان النموذج يتميز بنقص في التصوير ، والقصة بمزيد من التفصيلات حول الأفعال دون تصوير الشخصيات فإن الحكاية الخيالية تتناول المصير البشري والإنسان آية من آيات الله . وإذا كان النموذج والقصة يتعاملان مع الله بعد أن أصبح إنسانا فإن الحكاية الخيالية تتعامل مع الإنسان الذي في طريقه لأن يصبح إلها . ومن الطبيعي أن الحكاية الخيالية لم تقع تاريخياً . ويعترف ديبليوس أن اهتمامات الراوي الدينية قد تؤدي إلى التركيز على المعجزة على نحو لاتاريخي وإلى تعظيم البطل وإلى تحولات أشكال حياته

transfiguration ومظاهر تجليها . ومع ذلك من الخطأ إنكار المضمون التاريخي لكل حكاية خيالية على الرغم من عدم اهتمام الراوي بالتأكيد التاريخي وعدم معارضته لأية زيادة في المادة عن طريق الأمثلة المتشابهة في الأدب اليهودي وفي آداب الشرق القديم ، مثل قصة بوذا . وفي كل هذا النوع من الأدب تنطبق قوانين « البيوجرافيا » .(٩)

٤ - القول Die paranese (sayings , exhortations) : بالرغم من تأكيد ديبليوس على مادة الرواية في الأناجيل المتقابلة فإنه يتناول إيضا أقوال عيسى نظرا لحاجة التبشير له في التعليم الديني . وكما أخذ اليهود الحياة العصرية في زمان عيسى قواعد لهم للحياة والعبادة على نحو أكثر جدية من أخذهم التراث التاريخي واللاهوتي كذلك تناول المسيحيون أقوال عيسى بجدية أكثر مما تناولوا الروايات . كانت الأقوال مهمة لتناولها الحياة المسيحية وطرق العبادة . نقل المعلمون الأوائل البشارة الأولى مملوءة بأقوال عيسى ، فقد كانت معتبرة إلهاماً من الروح القدس أو من الرب ، وكانت البشارة كلها في الرب إن لم تكن من الرب ثم اعترتها بعض التغيرات عندما ركز التراث على طابع الوعظ والإرشاد والتعليم للأقوال فتغيرت معاني الكلمات التى لم يكن لها هذا الطابع من قبل . كما ظهر ميل جديد لإدخال أقوال حول طبيعة المسيح من أجل الحصول من الأقوال ليس فقط على قواعد الحياة الشخصية لحياة الإنسان بل لاستنباط بعض الإشارات حول طبيعة الشخص الذي تفوه بها ، وسارت الكنيسة في هذا التيار إلى أبعد حد . هذه الأقوال هي التى فضلها مرقص في إنجيله دون الروايات . وهنا تأتى الأمثال parables لتصوير معاني الأقوال (١٠)

٥ - الأسطورة Der Mythus : هي رواية تقص أفعالا من طرف واحد ،وهو الله ، على عكس النموذج الذي يحتوي على أقوال المعلم دون أقوال الله أو أفعاله . وتصيغ حياة الشخص في صورة إلهية فيأتي العالم بأمر إلهي ويبعث من جديد بأمر إلهي إلى عظمة إلهية جديدة . والأساطير في الأناجيل المتقابلة قليلة ويحددها ديبليوس في ثلاث : معجزة العماد (مرقص ١ : ١ - ١١) وامتحان عيسى (مرقص ١ : ١٢ - ١٣) والتجلي الإلهى (مرقص ٩ : ٢ - ٨) . وتختلف الأناجيل فيما بينها فيما يتعلق بهذا الجانب الأسطوري . فإنجيل مرقص أسطوري من حيث الشكل وليس من حيث المضمون . ولم يظهر نص بعث المسيح في الأناجيل حتى ظهور انجيل بطرس . بل إن هناك نقصا في التمثيل الأسطوري فيما يتعلق بقدوم المسيح على الأرض ، إذ أن له أما وأسرة وميلادا وأقارب وأصدقاء . ولايعني ذلك أن عيسى أسطورة ، فالنماذج لاتتحدث عن بطل أسطوري . ويؤكد ديبليوس أن قصة عيسى ليست أسطورية في نشأتها لأن النماذج الأولى وهي أقدم الشواهد على عملية تكوين التراث لا تعطينا أي بطل أسطوري . بل نشأت الأساطير حول المسيح متأخرة عن تكوين الأناجيل وتحت أثر رسائل بولس . فبولس هو مؤسس

أسطورة المسيح . ولها مايشابهها في العهد القديم مثل صعود إلياس إلى السماء وفي التراث الهليني في فداء الله أو نصف الإله . وقد تحول كثير من هذه الأساطير إلى أساطير مسيحية مثل ابن الإله والبعث .(١١)

خامساً : الأشكال الأدبية عند بولتمان :

قدم بولتمان تحليلاً مفصلا لكل مواد الأناجيل المتقابلة داخل إطار التمييز بين أقوال عيسى والرواية . وقسم الأقوال إلى مجموعتين رئيسيتين : المقاطع وأقوال الرب . ثم تناول على نحو مستقل أقوال الأنا والأمثال بالرغم من انتائهما إلى أقوال الرب من حيث المضمون ثم قسم مادة الرواية إلى مجموعتين رئيسيتين : قصص المعجزات ، والروايات التاريخية مع القصص الخيالية .

١ – المقاطع Apothegma : وهي تشبه النماذج عند ديبليوس وتتضمن أقوالا قصيرة لعيسى في سياق مختصر . ولما كان بولتمان لايوافق على أن هذا الشكل نشأ من التبشير في كل حالة لذلك يفضل استعمال كلمة « مقطع » بدلاً من « نموذج » ، وهي كلمة من الأدب اليوناني تفيد القول القصير البليغ التعليمي ، يسميها تيلور « قصة ناطقة » pronouncement story والبرتز « مناقشة » controversy ، وفاشر Fasher « حواراً » . ويقسم بولتمان المقطع إلى ثلاثة أنواع ، لكل منها سياقها وأسبابها المختلفة عن الأخرى . الأول : حوار الصراع Streitgespräche وينشأ من النقاش حول موضوعات مثل شفاء عيسى أو سلوكه وسلوك تلاميذه ، كما هو الحال فى شفاء الرجل ذى اليد اليابسة يوم السبت (مرقص : ٣ : ١ – ٦) . وهو أسلوب أدبي نشأ في الكنيسة وهي فى نقاشها مع معارضيها حول موضوعات الشريعة . والثاني : حوار المدرسة Schulgeschpräche وينشأ من الأسئلة التي يوجهها الخصوم مثل السؤال الخاص بأحد الكتبة (مرقص ١٢ : ٢٨ – ٣٤) . وبالرغم من وجود أوجه تشابه بين الأثنين إلا أن حوار المدرسة لايبدأ بالنقاش بل في معظم الأحيان بسؤال موجّه إلى المعلم من أحد الباحثين عن المعرفة . والثالث : المقاطع البيوجرافية ، وهي تقارير أو روايات تاريخية مثل قصة لوقا (٩ : ٥٧ – ٦٢) . وقد سُميت هكذا لأن المقطع يحتوي فيما يبدو على معلومات حول عيسى ، تبدأ بالموعظة لأنها أفضل الأساليب والنموذج الأمثل في التربية الدينية ، تساعد على تقديم المعلم كمعاصر حيّ ، وتطمئن الكنيسة على أملها فيه . والأنواع الثلاثة أبنية مثالية نشأت داخل الكنيسة وليست تقارير تاريخية . صحيح أن عيسى قد دخل في نقاش وفي صراع ، وكان موضع تساؤل حول أسلوب الحياة وأعظم الوصايا وغيرها .

وصحيح أيضاً أن بعض المقاطع قد تحتوي على بعض البقايا التاريخية وأن قول عيسى المباشر قد يرجع إليه شخصيا ولكنها كما هي الآن أبنية كنسية من الكنيسة الفلسطينية ، كما يدل على ذلك مقارنتها بأدب الأحبار المشابه . ويتفق بولتمان مع ديبليوس في أن المقطع قد تطور وأصبح قصة تبعاً للاهتمام بالتاريخ وبرواية التاريخ . فبمجرد مايقابل المقطع أهمية في التاريخ أو رواية في التاريخ فإنه سرعان مايتطور إلى عبارات أكثر دقة فيوصف السائلون ، على وجه الدقة ، بأنهم أعداء عيسى أو من تلاميذه بينما كانوا في البداية مجهولين (١٢)

٢ - أقوال الربّ Herrenworte : ويقسمها بولتمان بدورها إلى ثلاث مجموعات رئيسية طبقاً لمحتواها بالرغم من وجود بعض الفروق في أشكالها وهي :

أ - الحِكم Logien (proverb) : وفيها يظهر عيسى على أنه معلم الحكمة مثل معلمي الحكمة في إسرائيل وفي الشرق كله . ويميز بولتمان بين ثلاثة أشكال تكوينية للحِكم مشروطة بالأقوال ذاتها موجودة كلها في أدب الحكمة ، وليس فقط في أقوال الحكمة في الأناجيل المتقابله ، الأول : الشكل الإعلاني declarative والتأكيدية assertive تضع مبدأ وتعلن عنه يتعلق بالأشياء المادية أو بالأشخاص مثل « وإنما يتكلم الفم من فضل ما في القلب » (متى ١٢ : ٣٤) ، « فلا تهتموا بشأن الغد فالغد يهتم بشأنه ، يكفي كل يوم شره » (متى ٦ : ٣٤) ، « لأن العامل مستحق أجرته » (لوقا ١٠ : ٧) ، « لأن المدعوين كثيرون والمختارون قليلون » (متى ٢٢ : ١٤) ، « فإنه حيث تكون الجثة فهناك تجتمع النسور » (متى ٢٤ : ٢٨) ، والثاني : الشكل الأمري imperative أو المقارن comparative للحث على شيء والنداء عليه مثل « أيها الطبيب ، اشف نفسك » (لوقا ٤ : ٢٣) ، « دع الموتى يدفنون موتاهم » (متى ٨ : ٢٢) ، والثالث : الشكل التساؤلي interrogative التي تضع الإجابة في صيغة سؤال مثل « ومن منكم إذا صمّم يقدر أن يزيد على قامته ذراعا واحدة » (متى ٦ : ٢٧) ، « هل يستطيع بنو العرس أن يصوموا مادام العروس معهم » (مرقص ٢ : ١٩) . وقد حدث تطور لهذه الحكم حتى بعد تدوينها . وبالتالي يكون السؤال : هل ترجع كلها إلى عيسى التاريخ ؟ وتصعب الإجابة إذا عرفنا أن هذه الحكم لها ما يشابهها في أدب الحِكم عند اليهود (قارن لوقا ١٤ : ٧ - ١٢ مع كتاب الحكم ٢٥ : ٦ - ٧) . ويضع بولتمان ثلاثة احتمالات : الأول أن عيسى نفسه قد صاغ بعضها في الأناجيل المتقابلة ، والثاني أنه قد استغل البعض الآخر المعروف في عصره ، والثالث أن الكنيسة الأولى قد وضعت على لسان عيسى كثيراً منها من مخزونها في الأدب الشعبي اليهودي . وينتهي بولتمان إلى القول بأن أقوال الحكم أقل الأقوال صحة في أقوال عيسى ، وبالتالي فهي أقلها دلالة على عيسى التاريخ . ويتفق مع ديبليوس في رصد هذا التشابه بين الأنواع

الأدبية في الأناجيل وفي الأدب اليوناني وفي أدب الأحبار وفي كتابات آباء الكنيسة الأوائل مثل Charia التى تعني قولا أو مثلا لشخص في موقف معين Gnome التي تعني مثلاً او حكمة وقد وُجدت هذه الأنواع في أدب الأحبار في « الحلقة » Halakah خاصة بسؤال التلميذ بالرغم من وجودها في سياق خاص ، وعدم صلتها بالسياق الخلقي ، أو إدخالها في سياق بعد ذلك لاهتمام خاص ، ولها ما يشابهها في العهد القديم في حكم سليمان وحكم عيسى بن شيراخ وفي حكم الشرق(١٣) .

ب – الأقوال النبوية والأخروية ، وهى الأقوال التي يعلن فيها عيسى قدوم ملكوت الله ويحث على التوبة ويعد بالخلاص للتائبين وبالهلاك لغير التائبين مثل « قد تم الزمان واقترب ملكوت الله ، فتوبوا وآمنوا بالإنجيل » (مرقص ١ : ٢٥) ، « طوبى للعيون التي تنظر ماأنتم تنظرون فإني أقول لكم أن كثيرين من الأنبياء والملوك ودوا أن يروا ماأنتم راءون ولم يروا ، وأن يسمعوا ماأنتم سامعون ولم يسمعوا » (لوقا ١٠ : ٢٣ – ٢٤) ، « طوبى لكم أيها المساكين فإن لكم ملكوت الله . طوبى لكم أيها الجياع الآن فإنكم ستشبعون . طوبى لكم أيها الباكون فإنكم ستضحكون » (لوقا ٦ : ٢٠ – ٢١) . ويرى بلتمان في الرؤية الأخروية لمرقص (١٣ : ٥ – ٢٧) شاهداً على أن مادة من الأدب اليهودي قد نسبتها الكنيسة إلى عيسى وبالتالي يكون السؤال : وماذا عن باقي المواد ؟ توحي بعض الأقوال بأن الوعي الأخروي مختلف عن التراث اليهدي وبالتالي يكون عيسى مصدره (لوقا ١٠ : ٢٣ – ٢٤ ، متى ١١ : ٥ – ٦ ، لوقا ١١ : ٣١ – ٣٢ ، لوقا ١٢ : ٥٤ – ٥٦) . ولكن بعض الأقوال الأخرى لاتحتوي على أي عنصر مميز لعيسى ومن ثم توحي بمصدر يهودي (متى ٢٤ : ٣٧ – ٤١ ، ٤٣ – ٤٤ ، ٤٥ – ٥١ ، متى ٢٤ : ١٠ – ١٢ ، لوقا ٦ : ٢٤ – ٣٦ ، لوقا ٦ : ٢٠ – ٢١) . ولايعني ذلك أن كل الأقوال التي لم تأت من اليهودية أنها من أقوال عيسى لأن الكنيسة قد صاغت بعضها . فبعض الأقوال النبوية كانت من وضع آباء الكنيسة الأولى ثم تمت نسبتها فيما بعد إلى عيس التاريخ .

ويبدو هذا المصدر الكنسي أكثر احتمالا كلما كانت هناك صلة بين قول عيسى وشخصه أو إشارة إلى مصير الكنيسة ومصلحتها بالرغم من وجود بعض الكلمات الصحيحة لعيسى التاريخ . ومع أن الجماعة الكنسية ذاتها قد صاغت كثيراً من الأقوال النبوية فإن المسيحيين الأوائل مدينون بعواطفهم الأخروية إلى ظهور عيسى التاريخ كنبيّ وكثير من أقوال عيسى في نهاية الأمر تشبه أقوال أنبياء بني إسرائيل ضد المظاهر الخارجية للتقوى . (١٤)

حـ – الشرائع والأخلاق اليهودية والقواعد التنظيمية للجماعة الأولى : ومثالا على ذلك « لاشيء مما هو خارج من الإنسان إذا دخله يمكن ينجسه بل مايخرج من الإنسان هو

الذى ينجس الانسان (مرقص ٧ : ١٥) ، « أخير يحل أن يفعل في السبت أم شر ، أن تخلص نفس أم تهلك » (مرقص ٣ : ٤) ، « إذا خطيء إليك أخوك فاذهب وعاتبه بينك وبينه على انفراد . فإن سمع لك فقد ربحت أخاك ، وإن لم يسمع لك فخذ معك واحداً او اثنين لكي تقوم على ضم شاهدين أو ثلاثة كل كلمة ، فإن أبى أن يسمع لهم فقل للبيعة ، وإن لم يسمع من البيعة فليكن عندك كوثني عشار » (متى ١٨ : ١٥ – ١٧) .

يرى بولتمان أن هذا النص يمكن أن نضيفه بوضوح ضمن المواد التشريعية ، ويؤكد أن الكنيسة كانت تملك مخزونا من الأقوال الأصلية لعيسى ومنها الأقوال الموجزة لصراعه ضد التقوى اليهودية (مرقص ٧ : ١٥ ، ٣ : ٤ ، متى ٢٣ : ١٦ – ١٩ ، ٢٣ – ٢٤ ، ٢٥ – ٢٦) . ويرى أن هذه هي المرة الأولى التي يمكن فيها الحديث عن أقوال عيسى من حيث الشكل والمضمون في آن واحد .

وقد جمع التراث هذه الأقوال الأصلية ثم أعطتها الكنيسة شكلاً جديداً ووسعتها وطورتها . وجمعت أقوالاً يهودية أخرى ، وهذبتها وكيفتها بحيث تدخل ضمن كنوز التعاليم المسيحية . وانتجت أقوالاً جديدة من وعيها بامتلاك شيء جديد ثم وضعتها على لسان عيسى .

وينسب بولتمان إلى الكنيسة شواهد العهد القديم الموجودة دائما فى أقوال الصراع والأقوال التى تحتوي على القواعد التنظيمية للجماعة والأقوال الخاصة برسالتها والأقوال التي عبرت فيها الكنيسة عن إيمانها بعيسى وعمله وشخصه ومصيره .(١٥)

ذ – أقوال الأنا Ich - Worte : وهى الأقوال المنسوبة لعيسى والتي يتحدث فيها عن نفسه وعمله ومصيره بضمير المتكلم مثل « لاتظنوا أني أتيت لأجل الناموس والأنبياء . إني لم آت لأجَل لكن لأتمم » (متى ٥ : ١٧) ، « فإن ابن البشر لم يأت ليُخدم بل ليخدِم ، وليبذل نفسه فداء عن كثيرين » (مرقص ١٠ : ٤٥) .

ويرى بولتمان أنه من المستحيل البرهنة على أن عيسى لم يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ومع ذلك تواجه هذه الأقوال شكوك خطيرة تجعل الإنسان عاجزاً عن الوقوف بها ، وذلك لأن الأقوال فى مجموعها تعكس رؤية ارتدادية retrospective للكنيسة . فكثير منها يأتي من الكنيسة في فلسطين (يشير مثلاً متى ٥ : ١٧ الى المناقشات القانونية التي حدثت في الكنيسة الأولى كما يشير متى ١٥ : ٢٤ الى المناقشات حول رسالة الوثنيين Gentiles) ومع ذلك فإن أقوال الأنا من وضع الكنائس اليونانية . (١٦)

هـ – الأمثال Gleichnisse (parables) : وهي قصة مركزة تشبه القصة الشعبية بلغتها الحسية واستعمالها للغة الجدلية وأحاديث النفس soliloquy والتكرار ، القصد منها إصدار أحكام على المستمع نفسه فى موضوعات تخص الشئون الدنيوية والعلاقات الاجتماعية وأحيانا الحياة الروحية . تحدث عيسى بطبيعة الحال بأسلوب الأمثال ثم نقلتها الكنيسة واستعملتها لصالحها الخاص . فتغير الشكل ، وأضيفت زيادات على الأمثال لتكون أكثر اتصالاً ودلالة على الكنيسة المتأخرة . وتتضح هذه التغيرات فى طريقة استعمال متى ومرقص لمصادرهما المكتوبة . ولكن التغير الحاسم قامت به الكنيسة . فقد وضعت الأمثال فى سياقات خاصة وأضافت عليها مقدمات تؤثر على معنى القصص ، بل وضعت أمثلة جديدة موازية للقصة القديمة ، وصاغتها طبقاً للخط العام لتدل على نفس التعاليم أو لتغيير التعاليم القديمة . وضخمت الكثير منها وزادت عليها حكايات رمزية allegories وتفسيرات إضافتة من مصادر يهودية . ويتضح من تاريخ الأمثال أن المعاني الأصليه لكثير منها لايمكن العثور عليها وأن البعض الآخر لايرجع إلى عيسى بل إلى الكنيسة .

ويعطي بولتمان قاعدة للتعرف على الأمثال التى ترجع لعيسى وهي الآتية : عندما يكون لدينا من ناحية التقابل بين الأخلاق اليهودية والمزاج الأخروي الذي يميز تعاليم عيسى ، ومن ناحية أخرى تعاليم ليس بها أيّ سمات مسيحية .(١٧)

٣ – قصص المعجزات Wundergeschichten : وهي التى سماها ديبليوس من قبل القصة أي قصص الشفاء ومعجزات الطبيعة والتي تكون فيها المعجزة الموضوع الرئيسي . وتحتوي على تفصيلات كثيرة ، وتوجد وسط المقاطع لخدمة غرضها الخاص . وهي تضم كما هو الحال عند ديبليوس ثلاثة أجزاء : **الأول** : وضع المريض وتقديمه والإشارة الى طبيعه المرض وفشل المحاولات السابقة للشفاء . **والثاني** : قصة الشفاء وخصائص الشافي ووصف الشفاء مع ذكر بعض التفصيلات . **والثالث** : الشهادة على الشفاء بسلوك المريض ، فالكسيح يأخذ جبيرته ويسير إلى المنزل ، والمجذوب يلبس ملابسه ويعقل ، ويصيح المشاهدون ويعبرون عن دهشتهم وإعجابهم ويرون الشياطين المطرودة وأعمالهم الهدامة ، وتعليقهم « لم نشاهد مثل هذا من قبل » .

ويقسم بولتمان المعجزات إلى نوعين : معجزات شفاء ومعجزات طبيعة . **الأولى** لها صورة واحدة تتجاوز بيئة الأناجيل وكما تثبت دراسات Weinreich , Fiebig ، فقد كان الأحبار يقومون بالشفاء وإن لم يجروا القدر الكافي منها ، وإن لم يشتهر بها كبار الأحبار ذوي التعاليم المعروفه بل صغارهم **والثانية** : ليس لها سوابق فى الأدب الهليني أو اليهودي بالرغم من المحاولات لإقامة مثل هذا التشابه .

ويقارن بولتمان بين قصص المعجزات في الأناجيل المتقابلة بمثيلاتها في الأدبين اليهودي والهليني ، ويكتشف تشابها في الأسلوب ، وأن معظمها تمت إضافته فيما بعد من الكنيسة الفلسطينية مثل هبوب العاصفة (مرقص ٤ : ٣٥ — ٤١) وقصص الطعام (مرقص ٦ : ٣٤ — ٤٤ ، ٨ : ١ — ٩) وشفاء الأبرص (مرقص ١ : ٤٠ — ٤٥) . وقد يرجع القليل منها إلى مصدر هليني دون التراث الأصلي المبكر للأناجيل .(١٨) .

٤ — القصص التاريخية والحكايات الخيالية Geschichteerzählung und Legende :

وهي روايات دينية تربوية وليست بالضرورة قصص معجزات بالرغم من أنها قد تحتوي على بعض المعجزات ، ولم تحدث بالفعل تاريخيا بالرغم من احتمال قيامها على بعض الحوادث التاريخية . ويضع بولتمان القصص التاريخية والحكايات الخيالية معا لأنه يصعب التمييز بينهما ، بعضها خيالي تماما مثل قصة امتحان عيسى (مرقص ١ : ١٢ — ١٣) وتشبه امتحانات القديسين مثل بوذا وزرادشت والقديسين المسيحين المتأخرين الذين يمتحنهم الشر ويخرجون منتصرين عليه . فالبعض الآخر له أسس تاريخية ولكن تسيطر عليها أيضا الحكايات الخيالية مثل قصة تعميد يوحنا المعمدان لعيسى التي تروي واقعة تاريخية ولكن في صورة حكاية خيالية ، ليس بهدف التاريخ ولكن من أجل التربية الدينية : تنصيب عيسى المسيح المخلص . ويضع بولتمان القاعدة الآتية : عندما يكون السياق الإيمان أو عبادة الجماعة تكون النتيجة حكاية خيالية ، وعندما يكون السياق حياة بطل ديني تكون النتيجة حكاية خيالية بيوجرافية . ويلاحظ بولتمان أن بواعث الحكايات الخيالية في الروايات تأتي من مصادر عديدة . والبعض منها يكشف عن آثار العهد القديم واليهودية ، والبعض الآخر يكشف عن عناصر هلينية ، والبعض الثالث مما داخل الكنيسة ذاتها .

أما مادتها فقد أتت من بيئات فلسطينية أو يهودية هلينة أو هلينية خالصة . وبصرف النظر عن المصدر النهائي وقت استعمال الكنيسة لها فإن هذه المواد قد استعملت تلبية لحاجات الإيمان والحياه المسيحية .(١٩)

سادساً : تاريخ الأشكال الأدبية وحياة عيسى :

أثرت مسلمات ديبليوس وبولتمان وتحليلاتهما للأناجيل المتقابلة على طريقة تناول حياة عيسى ، وذلك لأن طبيعة المصادر الحقيقية الوحيدة لحياته ، وهي الأناجيل المتقابلة تجعل كتابة تاريخ حياته مستحيلة . لم تهتم الجماعة المسيحية الأولى التي كان لها أثرها البالغ على تكوين التراث بكتابة تاريخ حياة لعيسى من أجل التاريخ ، لم تضع إطاراً زمانياً أو مكانياً ولم تصف بيئة جغرافية أو بشرية لحياته ، بل نقلت أقوالا متفرقة وروايات متباينة باستثناء

رواية الآلام . أما الوحدات المتفرقة فإنها لاترجع إلى عيسى ، بل كونتها الكنيسة لأغراضها الخاصة . فهل يمكن حذف الإضافات هنا وهناك والرجوع إلى الأشكال الأولى لزمان عيسى التي نشأت فى الكنيسة والتي من خلالها يمكن معرفة عيسى التاريخ قدر الإمكان ؟ وللأجابة على هذا السؤال كتب كل من ديبليوس وبولتمان كتاباً عن عيسى . وابتداء من مسلمات متشابهة ينتهيان إلى نتائج مختلفة ، خاصة فيما يتعلق بطريقة استعمال التراث لكتابة حياة عيسى ، ومقدار الصحة التاريخية التي يعزوها كل منهما للأشكال الأدبية .

ولكتابة تاريخ حياة لعيسى يقترح بولتمان أولاً ثلاثة مقاييس لصحة النصوص تقوم كلها على معيار واحد هو التمييز distinctiveness . الأول عند معارضتها للأخلاق والتقوى اليهودية ، والثاني عندما تكشف عن المزاج الأخروى الذى يميز بشارة عيسى ، والثالث عندما لاتكشف عن تعاليم مسيحية خاصة ويزيد O . Cullman عليه بقياس الاتفاق أو الاختلاف مع اليهودية أو مع الكنيسة المتأخرة آخذا في الاعتبار نشاط الكنيسة في صياغة الوحدات أو خلقها . كما يقترح جرمياس Jeremias مقياسين آخرين معتمداً على المعيار اللغوي البيئي . الأول عندما تكشف النصوص خصائص آرامية : صيغة شعرية ، مترادفات ، ألفاظ عكسية ، ترجمة من الآرامية إلى اليونانية . والثاني عندما تكشف عن بيئة فلسطينية . ويقترح بوركت F . C . Burkitt مقياس الاتفاق بين الوحدات المختلفة فى انجيلي مرقص ومتى باعتبارهما أقدم الأناجيل . ويقترح كارلستون C .E . Carlston مقياس الاتساق consistency إيْ الاتفاق مع تعاليم عيسى أو الاختلاف معها . بل ويمكن تطبيق هذه المقاييس كلها في كل مرحلة من مراحل تدوين التراث . يطبقها شميت K .L . Schmidt على مرحلة التدوين ابتداء من نقد المصادر والتعرف على منهج التدوين التاريخي . كما يمكن تطبيقها على المصادر الأولى وحدها كنقد للمصادر فحسب دون الانتقال إلى كيفية التدوين . ويمكن تطبيقها على مرحلة التراث الشفاهي الهليني والفلسطيني كما فعل دود C . H . Dodd . ويمكن تطبيقها أخيرا على تراث عيسى وحده خاصة مقياس التمييز . أما مقياس الاتساق فإنه يمكن تطبيقه في كل مرحلة من مراحل التدوين .(٢٠)

وبعد وضع هذه المقاييس نشر ديبليوس كتابه عن عيسى في ١٩٣٩ على أساس عمله السابق عن تاريخ الأشكال الأدبية ورأى أنه من الضروري التمييز بين الصدق التاريخي للوحدات المتعددة للتراث على أساس أشكال هذه الوحدات . باستثناء قصة الآلام فهي الوحيدة التى يعزو لها الصدق التاريخي . فالنماذج أكثر الأشكال اقتراباً من التاريخ لأنها مثل قصة الآلام نشأت مبكراً بفضل شهود عيان بإمكانهم التصحيح والمراقبة للتراث ، ويؤكد صدقها التاريخي مكانتها فى الكنيسة فقد نشأت مع التبشير ، وطبقاً للقاعدة ،

بقدر قرب الرواية من الوعظ تكون أقرب إلى الصدق وأقل مدعاة للشك ، وأقل احتمالاً للتغيير أو المؤثرات الرومانسية أو الخيالية legendary أو الأدبية . ومع ذلك فهي صحة تاريخية نسبية لأنها تخدم غرض التبشير ، ولهذا فإنه لايمكن قص الروايات بطريقه محايدة بل لابد من تربية مطالب المستمعين ، وتدعيم الرسالة والبرهنة عليها . ومن ثم فقد تم تقديمها بناء على باعث موجه وتحقيقاً لغرض خاص .

أما القصص والحكايات الخيالية فأنها أقل قيمة من الناحية التاريخية من النماذج بسبب طبيعتها الخاصة . وتختلف فيما بينها من حيث درجة الصدق . ولما كانت نشأتها بطرق ثلاث : بتطوير النماذج أو بإدخال بواعث خارجية أو بإدخال مواد خارجية فإن الحكم التاريخي على قصة يعتمد على مصدرها . يمكن افتراض الصحة عندما تتطور القصة عن نموذج ، ويمكن الشك في الصحة عندما يكون للقصة مصدر غير مسيحي . ولايجب استبعاد الحكايات الخيالية كحوامل للتاريخ لأنها في نواتها تحتوي على بعض المضامين التاريخية . يثق ديبليوس بوجه عام بالصدق التاريخي للأقوال . فقد تم نقلها بأمانة بفضل ذاكرة اتباعه وتعظيمهم لأقوال المعلم . ويمكن الشك في صحتها عندما تتدخل ظروف الكنيسة القائمة ومشاكلها واستعمالها ونقلها لهذه الأقوال لحسابها الخاص . ولما كانت الأقوال تتعلق بتجربة عيسى وحياته ومصيره فأنه يجب الحظر من الأقوال تاريخياً لأن الجماعة لايمكنها أن تعبر عن نفسها تجاه قدره ومصيره دون أن تعبر عما تعتقده الآن وتعرفه بعد الواقعة بفضل الإيمان بالقيامة . ومع أنه يمكن الاعتماد على الأقوال باعتبارها صحيحة تاريخياً إلا أن على المؤرخ أن ينظر إلى التراث ككل وليس إلى قول واحد يتفق أو يختلف مع مجمل التراث . وينتهي ديبليوس إلى أنه يمكن استعمال الروايات والأقوال بعد نقدها لكتابة تاريخ حياة عيسى . ويقوم بذلك بالفعل بعد مناقشته للخلفية التاريخية والدينية والبيئية التي نشأ فيها عيسى ويفحص السمات العامة للحركة بين الجماهير التي قادها رجل مقدس ونبيّ من الجليل . ثم يتناول تعاليم عيسى فيما يتعلق بشخصه وعلاقته بالله ، وبمبادئه الأساسية الخاصة بالحياه وملكوت السماوات ، والقوى المضادة لعيسى والتي أدت إلى موته ، وشهادة الكنيسة على بعثه . يستعمل ديبليوس تاريخ الأشكال الأدبية لكتابة تاريخ حياة عيسى وهو على ثقة كاملة بوجود عيسي فى التاريخ .(٢١)

أما بولتمان فقد نشر كتابه عن « عيسى » في ١٩٢٦ وأضافت الترجمة الانجليزية له في العنوان « الكلمة » في « **عيسى والكلمة** » تأكيداً على استعمال نهج تاريخ الأشكال الأدبية في كتابة تاريخ حياة عيسى دون العقيدة وابتداء من تصنيف الأقوال . ويبدأ بولتمان بالشك في إمكانية وجود أيّ بحث تاريخي حول عيسى ووضع اعتراضات رئيسية وإثارة شكوك أساسية حول شرعية مثل هذا البحث . وبالتالي فلايمكننا معرفة شخصية عيسى ،

حياته أو مماته ، فلا توجد كلمة واحده يمكن البرهنة على صحتها . إن كل مايمكن معرفته عن شخص عيسى هو أننا لانعلم عنه شيئاً ! ومع ذلك يحاول بولتمان كتابة تاريخ حياة لعيسى ابتداء من تحليله لمدى الصحة التاريخية للأشكال الأدبية . فنظراً لطبيعة الرواية يشك بولتمان في صحتها التاريخية . وبطبيعة الحال فأنه لايشك في أن عيسى قد عاش ، وقام بعديد من الأعمال التي ينسبها إليه التراث ، ولكنه يشك في أن تكون الرواية التي ترصد حياته صحيحة تاريخياً . لذلك لايمكن إعطاء تاريخ حياة لعيسى أو رسم صورة لشخصه . ولايمكن معرفة شيء عن شخص عيسى وحياته نظراً لأن الكنيسة الأولى لم تكن تهتم بهما . وماتبقى لدينا مجرد شذرات أو حكايات خيالية . لاتوجد مصادر أخرى لحياة عيسى ومع ذلك لايشك أحد فى وجود عيسى كمؤسس لحركة ظهرت أولا في جماعة فلسطين بالرغم مما يُثار من شك حول موضوعية الصورة وصدقها التي رسمتها الجماعة له في تراثها . ولايشك بولتمان في الأقوال قدر شكه في الروايات . وبمقدار القليل الذي لدينا عن حياته وشخصه فأننا نعلم أكثر عن رسالته من خلال أقواله ، وذلك يسمح لنا بعمل صورة له . ومع ذلك ترجع الأقوال والروايات إلى الجماعة المسيحية الأولى التي نقلت أقوال عيسى أو وضعتها على لسانه ولكن كيف يمكن التمييز بين الإثنين ؟ إن العلم بأن الأناجيل المتقابلة قد تم تأليفها باليونانية في الجماعات الهلينية بينما عاش عيسى مع الجماعة المسيحية الأولى في فلسطين وتكلم الآرامية قد يساعد على الإجابة على السؤال فكل شيء في الأناجيل المتقابلة يبدو وكأنه نشأ في المسيحية الهلينية – سواء فى اللغة أو في المضمون – يجب استبعاده كمصدر لتعاليم عيسى .

إن كل ماتم نقله في التراث لايرجع إلى عيسى لأنه كانت هناك كنيسة فلسطينية تتحدث بالآرامية حتى بعد زمان عيسى . يجب إذن التمييز بين مستويات عدة من المنقول الفلسطيني . كل مادة تكشف عن مصلحة خاصة أو آراء كنيسية محددة أو ما يميز التطور المتأخر يجب استبعادها كمصدر ثانوي . وبهذه الطريقة يمكن تحديد المستوى الأول قدر الإمكان . حتى هذا المستوى قد لايرجع إلى عيسى ذاته بل قد يكون نتيجه لعملية تاريخية معقدة نمت في شعور الجماعة المسيحية الأولى . إن كتاب بولتمان عن « عيسى » هو في حقيقة الأمر دراسة لرسالته . ويشير عيسى هنا إلى مجموعة من الأفكار في المستوى الأول للأناجيل المتقابلة . يقول التراث إن عيسى حامل لرسالة ، ومن ثم احتمال وجوده كبير . وكل إنسان حرّ في أن يضع عيسى « بين قوسين » أو كاختصار لظاهرة تاريخية ارتبطت به .(٢٢)

سابعاً : تطور المدرسة والردود على الاعتراضات :

تطورت مدرسة تاريخ الأشكال الأدبية بعد مؤسسيها الأوائل وتشعبت إلى جناحين

رئيسيين : الأول يريد المحافظة على مكتسبات المنهج الجديد مقتفياً آثار ديبليوس وبولتمان وماأكثر ممثليه في الجامعات ومراكز البحوث والمعاهد الدينية دون إبداع جديد ولكن بإعطاء مزيد من التطبيقات والبراهين على صحة المسلمات . والثاني محافظ يريد الإبقاء على المنهج مع التقليل من أخطاره بالنسبة للعقيدة والتاريخ واستعماله لحسابه الخاص . إذ أصبح من المستحيل التنكر لقيمة المنهج وإن كان من الممكن تغيير بعض النتائج والتخفيف من حدتها أو استعمال ألفاظ ومسميات أخرى حفاظاً على الإيمان في قلوب الناس والتخلي عن الصدق العلمي ومجافاة الشجاعة الأدبية . وقد اتجه الجناح المحافظ لإثبات عدة نتائج هي في الحقيقة مسلمات مضادة لمسلمات المدرسة بدعوى نتائج البحث والدراسة ، وعلى رأسها إثبات الصحة التاريخية لمرقص وللأناجيل المتقابلة بل وتاريخية النصوص ، وإمكانية العودة إلى عيسى كمصدر لهذه النصوص القديمة ، والإقلال من تدخل الكنيسة في وضع التراث وخلق الأقوال وتفسير النصوص ، وصياغة العقائد وربط المسيحية باليهودية أكثر منها بالتراث اليوناني تحقيقاً للاستمرار ومنعاً لآثار الوثنية ، والاعتماد على بولص ويوحنا والربط بينهما وبين الأناجيل المتقابلة وعدم استبعاد العقائد نهائياً من نقد النصوص .

استمر بعض ممثلي هذا الجناح في استعمال « نقد المصادر » وحدها دون « نقد الأشكال » والعودة بالنقد إلى القرن الماضي والدراسات التقليدية فهي أقل خطراً على العقيدة مما كان يظن من قبل . واستمروا في تحليل نصوص الأناجيل الأربعة لإثبات صحتها التاريخية ضد نزعات النقد كما فعل شتريتر B.H. Streeter ، وهيدلام Headlam(٢٣) ، كما حاول البعض الآخر تحدي « نقد الصور » ، فأنكر دود C .D Dodd أن يكون الإطار العام للوحدات المستقلة بناء مصطنعاً ، وميز بين الوحدات المستقلة والمجموعات الكبرى والخطة العامة لرسالة عيسى وجعل هذه الأخيرة من وضع عيسى نفسه وليست من وضع كاتب الإنجيل . كما حاول مانسون T . W. Manson إثبات الصحة التاريخية للأناجيل معتمداً على نقد المصادر ورافضاً خلق الكنيسة للتراث . أما مؤسسا المدرسة الاسكندنافية ريزنفلد H . Riesenfeld ، وجرهاردسون B.Gerhardsson فقد اثبتا أن عيسى أعطى مادة ثابتة سواء في الأقوال أو فى الروايات إلى تلاميذه لنقلها إلى الآخرين . فقد وجدت هذه الوحدات أولا في صورة شفاهية ثم دونت بعد ذلك . ولكن ترجع بداياتها كلها إلى عيسى ذاته . وقد حدث ذلك أيضا في نقل التراث اليهودي . وكان بولص ذاته حاملا لتراث الأناجيل بالإضافة إلى علمه بالتراث المسيحي(٢٤) . وقد آثر فريق ثالث من الباحثين الإنجليز والأمريكيين الاستعمال الحذر لنقد الأشكال ، وعدلوا من بعض تصنيفات ديبليوس وبولتمان ، فالبعض منها فى رأيهم لايساعد على شيء ، والبعض الآخر يخرق قاعدة التصنيف ذاتها . واعتبروا أن نقد

الأشكال هو نقد تاريخي وأن الروايات والأقوال ترجع إلى عيسى نفسه . وهذه هي نتيجة دراسات ايستون B . S . Easton . أما تيلور V . Taylor فقد حاول إثبات الصحة التاريخية للأناجيل بأنها ترجع إلى شهود عيان ، لم تخلق الكنيسة شيئا منها . كما أنه لايمكن تحليل المواد كلها ابتداء من الأشكال ولايوجد تبرير كافٍ عند بولتمان لتصنيف أقوال عيسى إلى حِكم وأقوال نبوية وأخروية ، وقوانين تشريعية وقواعد تنظيمية للجماعة . أما ليتفوت R .H . Lightfoot فإنه ركز أبحاثه على الكشف عن اهداف كتّاب الأناجيل وآرائهم وعقائدهم وأصبح مؤسس « النقد التدويني » ، وتحول إلى موضوع مستقل عن « نقد الأشكال » .(٢٥) .وقام فريق رابع باستعمال منتج لنقد الأشكال في دراسة الأمثال التى كان الناس يظنونها قبل النقد حكايات رمزية allegories ولكن ابتداء من يولشر A. Jülcher وُضع الناس والحوادث والموضوعات داخل القصص ضمن الوقائع التاريخية . وأصبحت القصص والمقارنات وأوجه الشبه من عمل عيسى نفسه استقاها من الحياة اليومية لجعل رسالته أكثر حيوية ووضوحاً وفسرها بأوسع المعاني وأشملها . وتابعه دود C . H . Dodd وأنكر أن تكون حكايات رمزية ، وأنه يجب تفسيرها في ظروفها الخاصة دون اطلاق للمعنى ، وداخل إطار رسالة عيسى وقدوم ملكوت السموات . أما جرمياس J.Jeremias فقد نسب لها صحة تاريخية وأرجعها الى عيسى نفسه . (٢٦)

ولقد حاول هذا الجناح المحافظ إعادة النظر في أثر نقد الأشكال على إمكانية كتابة تاريخ عيسى واستحالة مثل هذا المشروع إذ لا يوجد إلا « عيسى الإيمان » ، أما « عيسى التاريخ » فلا يمكن الوصول إليه . ولكن كيزيمان E . Käsemann لايريد استبعاد « عيسى التاريخ » وإمكانية معرفته بالرغم من تسليمه بأن الأناجيل لم تكتب لإعطاء تاريخ حياة عيسى وبأنها تعبر عن عيسى الجماعة الأولى . كما حاول فوكس E . Fuchs إثبات اتصال بين عيسى التاريخ والتبشير . وبالرغم من استحالة تحويل التبشير إلى تاريخ إلا أن التبشير يفترض التاريخ ، وبدون التاريخ لايكون هناك تبشير . كما حاول روبنسون I .Robinson إثبات علاقة وجودية بين عيسى التاريخ والمؤرخ . وبالرغم من أنها علاقة تتم من خلال التبشير إلا أنها تثبت إمكانية فك الحصار الذاتي والخروج إلى موضوعية التاريخ . أما بيران N . Perrin فإنه ميّز بين ثلاثة أنواع من المعارف . **الأول** المعرفة التاريخية الموضوعية بعيسى التاريخ ، ولادته وحياته ومماته وهي مستحيلة ، **والثاني** المعرفة التاريخية التي لها دلالة بالنسبة لنا مثل المعرفة الاخلاقية وبشارة عيسى ، وهي ممكنة ، **والثالث** المعرفة الإيمانية التي لها دلالة بالنسبة للإيمان المسيحي وحده مثل الخلاص والفداء والخطيئة وهى أيضا مستحيلة . ومن ثم يجد حلا وسطا بين موقف نقد الأشكال الأول وبين موقف الكنيسة الثاني .(٢٧) .

وقد حاول جرمياس J . Jeremias إعادة النظر في مسلمات المدرسة واقترح معيارين للتمييز بين المواد الصحيحة والمواد غير الصحيحة تاريخيا . الأول سمات اللغة الآرامية ، وهو معيار لغوي لفظي . والثاني سمات العالم الفلسطيني ، وهو معيار جغرافي بيئي وكلاهما يشابهان معيار التمايز عند بولتمان .(٢٨) وقد حاول فريق آخر إعطاء نماذج من تطبيق نقد الأشكال على تاريخ حياة عيسى فبيّن برونكام G . Bronkamm انه بالرغم من أن الأناجيل المتقابلة لاتعطي صورة لعيسى التاريخ فإنها تشير إلى التاريخ وتحتوى على تاريخ كما حاول فولر R . H . Fuller إثبات الصحة التاريخية لبعض الاقوال والروايات بالرغم من وجود « مناظر مثالية » في الأناجيل لأن تحول الواقع إلى مثال لايخلق شيئا بل يكون أقرب الى تعميم الذكريات عن عيسى . وحذر من التشكيك في دور الكنيسة ، واكتفى بدور النقد ، وانتهى إلى أن عيسى قد فهم نفسه كنبي مثل أنبياء بنى اسرائيل ، وتلك هى نواة التاريخ . أما بيران N . Perrin فإنه بالرغم من اعترافه باستحالة كتابة تاريخ حياة لعيسى إلا أنه يمكن التركيز على محاور أساسية في رسالته مثل ملكوت الله والأخرويات .(٢٩)

وقد وُجهت اعتراضات كثيرة إلى المدرسة من أعدائها من الخارج ، يرفضون مسلماتها ونتائجها على حد سواء ، ويدافعون عن المواقف التقليدية للكنيسة ، ويتنكرون لنتائج العلم والبداهات الأوليات . منها أن تحديد الأنواع الأدبية شيء تقريبي ، فالشكل الخالص نادر .. وربما لا وجود له إلا فى ذهن الباحث . وهل يمكن تصنيف الواقع بناء على تصنيف هندسي ؟ ومالدافع الذي يجعل كاتبا يستعمل هذا الشكل دون الآخر ؟ وهل يمكن الانتهاء من تشابه الأشكال إلى تشابه في المضمون ؟ كما رفضوا قصر دور كتّاب الأناجيل على التجميع باعتبارهم كتبة ، وطالبوا لهم بدور شهود العيان والملهمين بالروح القدس . وبالتالي يمكن الدخول في علاقة مباشرة مع عيسى ويمكن معرفة التاريخ . ومن ثم يجب إعادة النظر في دور الجماعة وخلقها . لأنه بعد استبعاد شهود العيان واستحالة معرفة شخص عيسى تصبح الجماعة هي الخالقة للمسيحية .(٣٠) والحقيقة أن مثل هذه الانتقادات لاتزيد على مجرد صيحات أو طبل أجوف لاتمنع من تقدم العلم ، ولاتوهن من عزم الباحث على الإعلان عن النتائج واستخدام كل مالديه من مناهج البحث عن الحقيقة .

هوامش البحث

(١) W.A.Deardslee, **Literary Criticism of the New Testament** (Philadelphia, Fortress Press, 1970); N. Habel, **Literary Criticism of the Old Testament** (Philadelphia, Fortress Press, 1971); M. Dibilius, **From Tradition to Gospel (Formgeschichte des Evangeliums, 1919)**, (New York, Scribner and Sons, 1934).

(٢) الدياطسرون أي الرباعي وهو الإنجيل الذي جمعه طيطانوس من البشائر الأربع في القرن الثاني بعد المسيح ونقله من السريانية إلى العربية أبو الفرج عبدالله بن الطيب في القرن الحادي عشر صدر عن جمعية نشر المعارف المسيحية بولاق (مصر) والقدس وأيضا لسنج (ترجمة حسن حنفى) ، تربية الجنس البشري ص . ٢١ - ٥٦ دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

(٣) Dibilius, op.cit., pp. 4-5; E. V. McKnight, **What is Form Criticism?** (Philadelphia, Fortress Press, 1967), pp. 1-16; R. Bultmann, **Form Criticism** (New Yourk, Harper, 1962), pp. 11-24; N. Perrin, **What Is Redaction Criticism?** (Philadelphia, Fortress Press, 1971), pp. 13-21; R.A. Fuller, **A Critical Introduction to the New Testament** (London, G. Duckworth, 1966), pp. 81-3; G.M. Tucker, **Form Criticism of the Old Testament** (Philadelphia, Fortress Press, 1971); H. Gunkel, **The Legends of Genesis** (New York, Schocken, 1966); W. E. Rust, **Tradition, History and the Old Testament** (Philadelphia, Press, 1972); J. G. H. Hoffmann, **Lés Vies de Jésus et le Jesus de l'Histoire** (Uppsala, 1947), pp. 166-8.

– E. V. McKnight, op. cit., pp. 13-6; R. Bultmann, op. cit., pp. 25-31.

(٤) وقد عرف بولتمان خاصة بتناول الجانبين الثاني والثالث . أنظر :

R. Bultmann, **Glauben und Verstehen**, I, II, III, (Tübingen, 1961-2); **L'interprétation du Nouveau Testament** (Paris, Aubier, 1955); **Kerygma und Mythos**, I, II, III, IV, V, (Hamburg, 1952-60); **Kerygma and Myth** (New York, Harper, 1961); **Jesus Christ and Mythology** (New York, Scribner and Sons, 1958); **Myth and Christianity: An Inquiry into the Possibility of Religion without Myth** (New York, Noonday Press. 1971); **History and Eschatology: The Presence of Eternity** (New York, Harper, 1975); J. Huby, **L'évangile et les évangiles** (Paris, Beauchesne, 1954), p. 89; H. Hanafi, **Les méthodes de l'exégèse** (Cairo, 1965); **L'exégàse de la phénoménologie** (Cairo, 1979); **La phénoménologie de l'exégèse, essai d'une herméneutique existentielle à partir du Nouveau Testament** (Cairo, 1982, forthcoming).

(٥) استعمل النقاد الأنجلوسكسون لفظ « نقد الصورة » أو « نقد الصورة » **Form Criticism**

Hoffmann, op. cit., p. 167: , Curtis, Easton, Grant, Lightfort, Taylor.

E.V. McKnight, op. cit., pp. 17-20; Bultmaan, **Form Criticism**, pp. 25-31; Hoffmann, op. cit., pp. 168-175; Dibilius, **From Tradition ....**, pp. 9-36, 178-217, 218-32; R. H. Fuller, op. cit., pp. 83-4; N. Perrin, op. cit., pp. 15-6; S. Kistmaker, **The Gospels in Current Study** (Michigan, Baker House, 1972), pp. 38-50; R.H.

Fuller, **The New Testaments in Current Study** (New York, Scribner and Sons, 1962), pp. 70-85; A. Robert and A. Feuillet, **Introduction à la Bible, I, Ancien Testament** (Belgium, Desclie, 1957), pp. 324-30.

Dibilius, **From Tradition...**, pp. 37-69; E.V. Mcknight, op.cit., pp. 21-2; (v)

(٧) وكذلك يشير ديبيليوس إلى النماذج الآتية : مرقص : ٢ : ١ -١٢ ، ١٨ - ٢٢ ، ٢٣ - ٢٨ : ٣ : ١ - ٥ ، ٢٠ - ٣٠ ، ٣١ - ٣٥ ؛ ١٣ - ١٦ ؛ ١٢ ، ١٣ - ١٧ ؛ ١٤ : ٣ - ٩ .
كما يشير إلى نماذج أخرى أقل وضوحا مثل مرقص ١ : ٢٣ - ٢٧ ؛ ٢ :١٣ - ١٧ ؛ ٦ : ١ - ٦ ، ١٠ : ١٧ - ٢٢ ، ٣٥ - ٤٠ ، ٤٦ - ٥٢ ؛ ١١ : ١٥ - ١٩ ؛ ١٢ : ٢٣ ؛ لوقا ٩ : ٥١ - ٥٦ ؛ ١٤ : ١ - ٦

(٨) ويعطي ديبليوس القصص الآتية : من الوحدات الآتية مرقص ٤ : ٣٥ - ٤١ ؛ ٥ : ١ - ٢٠ ز ٢١ - ٤٣ ؛ ٦ : ٣٥ ؛ ٤٥ - ٥٢ ؛ ٧ : ٣٢ - ٣٧ ؛ ٨ : ٢٢ - ٢٦ ؛ ٩ : ١٤ - ٢٩ ؛ لوقا ٧ : ١١ - ١٦ . انظر ايضا

Dibilius, **From Tradition...**, 70-103; **Fuller Critical...**, p. 78; E. V. McKnight, op. cit., 22-3.

(٩) ويعطي ديبليوس أمثلة من حكايات امرأة بيلاطوس والعثور على حمار ، والعثور على غرفة فى العشاء الأخير ، وولادة عيسى وعذرية مريم . انظر :

Dibilius, **From Tradition...**, pp. 104-32. McKnight, op. ci., p. 24; Hoffmann, op. cit., p. 168.

(١٠) Dibilius, **From Tradition...**, pp. 233-65; McKnight, op. cit., pp. 24-5.

(١١) Dibilius, **From Tradition...**, pp. 266-86; McKnight, op. cit., p. 24.

(١٢) R. Bultmann, **Geschichte der synoptischen Tradition** (Göttingen, 1961), pp. 8-73; **Form Criticism**, pp. 37-46; McKnight, op. cit., pp. 25-7; Fuller, **Critical...**, pp. 84-9.

(١٣) Bultmann, **Geschichte**, pp. 73-113; **Form Criticism**, pp. 52-5; McKnight, op. cit., pp. 27-8; Hoffmann, op. cit., pp. 171-2.

(١٤) Bultmann, **Geschicthe**, pp. 113-38; **Form Criticism**, pp. 56-8; McKnight, op. cit., pp. 28-9.

(١٥) Bultmann, **Geschichte**, pp. 138-61; **Form Criticism**, pp. 58-60; McKnight, op. cit., p. 39-30.

(١٦) Bultmann, **Geschichte**, pp. 161-76; **Form Criticism**, pp. 60-63; McKnight, op. cit., p. 30.

(١٧) Bultmann, **Geschichte**, pp. 179-223; McKnight, op. cit., pp. 30-1.

(١٨) Bultmann, **BGeschichte**, pp. 223-60; **Form Criticism**, pp. 36-9; Hoffmann, pp. 169-70; McKnight, op. cit., pp. 31-2; Fuller, **Critical..., p. 89.**

(١٩) **Bultmann, Geschichte**, pp. 260-328; McKnight, op. cit., pp. 32-3; Hoffmann, op. cit., p. 168.

(٢٠) McKnight, op. cit., p. 33; Fuller, **Critical...**, pp. 94-8.

(٢١) Dibilius, **Die Botschaft von Jesus Christus/The Message of Jeous Christ**, trans. F.C. Grant (New York, 1939); **From Tradition...**, pp. 287-301.

(٢٢) R. Bultmann **Jesus and the Word** (New York, Scribner and Sons, 1958); **Jesus Christ and Mythology** (New York, Scribner and Sons, 1958); McKnight, op. cit., pp. 35-7.

(٢٣) B. H. Streeter, **The Four Gospels: A Study of Origins** (London, Macmillan, 1924); A. C. Headlam, **The Life and teachings of Jesus the Christ** (London, John Murray, 1927).

(٢٤) C. D. Dodd, **New Testament Studies** (New York, Scribner and Sons, 1952);

T. W. Manson, **The Teaching of Jesus** (Cambridge, Cambridge University Press, 1931); H. Riesenfeld, **The Gospel Tradition and Its Beginnings: A Study in the Limits of «Formgeschichte»** (London, A.R. Mowbray, 1957); B. Gerhardsson, **Memory and Manuscript: Oral Tradition and Written Tradition in Rabbinic Judaism and Early Christianity** (Lund, C. W. K. Gleerup, 1961).

(٢٥) B. S. Easton, **The Gospels before the Gospels** (New York, Scribner and Sons, 1928);

V. Taylor, **The Formation of the Gospel Tradition** (London, Macmillan, 1933); R. H. Lightfoot, **History and INterpretation in the Gospels** (London, HOdder and Stoughton, 1935); **The Gospel Message of Saint Mark** (Oxford, Clarendon Press, 1950).

(٢٦) C. H. Dodd, **The Parables of the Kingdom** (London, Nisbet, 1935); J. Jeremias, **The Parables of Jesus** (New York, Scribner and Sons, 1954).

(٢٧) G. Käsemann, «The Problem of the Historical Jesus» in **Essays on New Testament Themes** (London, SCM Press, 1964); E. Fuchs, «The Quest of the Historical Jesus» in **Studies of the Historical Jesus** (London, SCM Press, 19674); N. Perrin, **7Rediscovering the Teaching of Jesus.**

(٢٨) Jeremias, **The Parables of Jesus.**

(٢٩) G. Bronkmann, **Jesus of Nazareth** (New York, Harper and Row, 1960);

R. H. Fuller, **Interpreting the Miracles** (Philadelphia, Westminster Press, 1963), **The Foundation of New Testament** (New York, Scribner and Sons, 1965); N. Perrin, **Rediscovering the ;teaching of Jesus**; McKnight, op. cit., pp. 57-78.

(٣٠) A. Robert and A. Feuillet, **Introduction à la Bible, I** pp. 324-30; J. Dheilly, **Dictionnaire biblique** (Paris, Descles, 1966), pp. 430-1.

أهمية النسخة الخاصة بعبد الرحمن شكري من ديوان أزهار الشر لبودلير

عبد المحسن بدر

THE SIGNIFICANCE OF SHUKRI'S READING OF BAUDELAIRE'S «FLOWERS OF EVIL»

Abd al-Muhsin Badr

Abd al-Rahman Shukri (1886-1958) belonged to the Diwan School, which was known for its inclination to seek Western models. However, the attitude towards Western culture and literature varied considerably: al-Mazini, al-Aqqad and Shukri represent different positions on the question.

On close examination of the genesis and anatomy of a particular case, namely, the impact of Baudelaire on Shukri, the process of poetic influence is laid bare. The imagery which attracted Shukri is detected through his notations and comments in the margins of his own copy of an English translated edition of Baudelaire's poetry. The places and nature of the comments are analyzed. They center around motifs and dualities that are conspicuously present in Arabic folklore, though absent in established literature. The «influence» is, therefore, the means by which latent and unrecognized tendencies are made articulate.

لعل من أصعب الأمور على الدارسين والباحثين محاولتهم أحيانا قياس مدى تأثر حضارة بحضارة ، أو ثقافة بثقافة ، أو أدب بأدب ، أو شاعر بشاعر ، ولعل أهم مايعترض محاولاتهم من عقبات أن تأثر ثقافة بثقافة أو أدب بأدب قد يطمس أحيانا ويقلل الباحثون من أثره اثباتا لأصالة مزعومة أو مدعاة ، وقد يبالغ أحيانا أخرى في إظهار مدى هذا التأثر لإثبات حداثة أو معاصرة مزعومة أيضا . ويحسن أن نشير فى هذا المجال إلى أن أي حضارة لاتستطيع أن تتقبل من حضارة أخرى إلا مايتفق مع الطور الحضاري الذي تمر به الحضارة المستقبلة ، كما أن أي فرد لايستطيع أن يتأثر بفرد آخر إلا في حدود ماتستطيع طاقاته العقلية والنفسية أن تتقبله ، ولايستطيع أحد أن يحوّل طفلا إلى رجل مكتمل بمجرد عرض تصرفات الرجال أمامه ومطالبته بالتصرف مثلهم ، كما أن قوة ما لاتستطيع أن تحول مواطنا مصريا من الصعيد إلى رجل قاهري بمجرد نقله إلى القاهرة وإلباسه القميص والبنطلون .

وقبل مدرسة شعراء الديوان المكونة من عبد الرحمن شكري والمازني والعقاد ، عاشت الثقافة والفكر والأدب في مصر في إطار فكرة الإحياء التي تدعو إلى بعث التراث العربى القديم في أزهى عصوره وتقليده ، وكانت الدعوة أشبه برد فعل غريزي وطبيعي لمجتمع يتمسك بذاتيته وشخصيته في مواجهة حضارة غازية وعدوانية . وحين ثبت أن التمسك بالتراث العربي القديم لايصلح وحده كسلاح لمواجهة هذه الحضارة العدوانية الغازية ، تحولت الدعوة – لأسباب لامحل لتفصيلها في هذا المجال – إلى الاتجاه المضاد المتمثل في ضرورة التأثر والتشبه بالحضارة الغازية .

ولم يكن طريق التحول سهلا ولا ميسرا ، ولكنه كان أشبه بصراع عنيف يقوم على علاقة جدلية بين الواقع وحضارته وفكره وأدبه ، وبين الحضارة الغازية وفكرها وأدبها . وعن صعوبة هذا التحول وماصاحبه من تمزق وقلق واضطراب حتى في مظاهر الحياة المادية . يقول المازني :

« وأنابيب الماء في البيت والحنفيات والأحواض قائمة في مكانها ولكن « الزير » لابد منه ولاغنى عنه ، والكوز يجب أن يكون له بلابل والأباريق والطشوت أنواع وإن كان

لايستعملها أحد ... والبيت مضاء بالكهرباء ولكن المصابيح والمسارج مدخرة كأن من الممكن أن نرتد في حياتنا إلى عصر الزيت أو الغاز ، ولسنا نعجن أو نخبز لأننا كغيرنا نشتري الخبز من الخباز ، ولكن البيت غاص بالمعاجن كبيرها وصغيرها ... أما آنية الأكل فمعرض كامل من أيام آدم إلى عصرنا الحاضر ، فيه الجفان والقصاع والملاعق الخشبية والصحاف من النحاس والصاج ، والخزف على أشكال شتى وصور متعددة والطواجن والبراني والبرم – كل ذلك إلى جانب الأواني الحديثة . »(١)

وإذا كان طريق التأثر بالحضارة الغربية والفكر الغربي حافلا بكل هذه الفوضى والاضطراب حتى في الجوانب المادية منه ، فطبيعي أن يكون طريق التأثير الفكري أكثر صعوبة ووعورة . ويقدم لنا شعراء مدرسة الديوان ، وهم رواد مرحلة التحول ، صورا عديدة وقاسية عن التمزق المر الذي عانوه بين الواقع الثقافي لمجتمعهم وبين الثقافة الغربية التي اطلعوا عليها .

ومن أروع الصور التي قدموها ماقدمه شكري في كتابه **الاعترافات** عن أثر ثقافة مجتمعه الغيبية الدينية على نفسيته ، وهي ثقافة علمته الإيمان بالسحر الذي ظل يؤمن به حتى بعد أن أصبح أديبا ناضجا مطلعا على الثقافة الغربية ، كما مزقت نفسيته وأخضعت حياته لشعور مستمر قاس من الإحساس بالذنب(٢) . ويكمل شكري تصوره عن طبيعة جيله الذي عاش تجربة التأثر بالحضارة الغربية في صورة أخرى يصف فيها الشاب المصري في كتاب **الاعترافات** وصفا مطولا نقتصر منه على قوله . « والشاب المصري عنده ميل شديد إلى مزاولة الأعمال العظيمة الجيدة ولكنه يعجز عنها ، والشاب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها ، وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأماني وهو ليس عنده شيء من الاعتماد على النفس . وهو شديد الإحساس ، ولكنه يبكي في ضحكه ويضحك في بكائه ، وهو كثير الشكوى والتضجر قليل الصبر – مثل صاحب الاعتراف – تحز في نفسه قيود القدر المحتوم فيجتهد أن يصرفها عنه فلا يقدر ، فيزداد حزنا ويأسا ، ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم ، وهو كثير الحياء والشك بالرغم من غروره يترك مايعنيه لما لايعنيه ، لايعرف أي أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا أي أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة ، من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو بين قديمه وجديده غارق بين لجتين أو مثل كرة في أرجل المقادير ، فإلى أين تقذف به المقادير ؟ »(٣)

وفي صورة أكثر صرامة ووضوحا يحدد العقاد مصدر تمزق أبناء جيله ، وصورة هذا التمزق ، ويرد سبب هذا التمزق إلى بعد المسافة بين واقع المجتمع ، وبين المثال المستمد من الثقافة الأجنبية ، « نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لاعهد

لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ... فهم يشعرون شعور الرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ... وإذا كان هذا العصر قد هزّ رواكد النفوس وفتح أغلاقها – كما قلنا – لقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها ، فلا يملك نفسه من التراجع حينا ، والتوجع أحيانا ، وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ... وقد بعدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ماهو كائن فغشيتهم الغاشية . »(٤)

ويتضح من حديث شعراء مدرسة الديوان عن أثر الثقافة الغربية عليهم ، أن طريق تأثرهم وتأثر مجتمعهم بالثقافة العربية لم يكن طريقا سهلاً ولا ميسرا ، بل كان طريقا حافلا بالآلام والعقبات الناشئة من عجز الواقع عن أن يتقبل من هذه الثقافة إلا ماهو مستعد لتقبله . وإذا كان التأثر بالحضارة المادية الغربية حافلا بالاضطراب والفوضى ، فمن الطبيعي أن يكون التأثر الفكري أكثر صعوبة ، وأن تزداد الصعوبة والتعقيد كلما اقتربنا من مرحلة التأثر العاطفي والنفسي وهي أشد مناطق النفس الإنسانية تعقيدا وغموضا ، والأدب يتصل بمجال العواطف الإنسانية ، وطبيعي أن يكون طريق تأثره بأدب آخر أشد تعقيدا وغموضا والتواء من غيره من المجالات . كما أن محاولة قياس مدى هذا التأثر تتسم بنفس التعقيد والغموض والالتواء ، خاصة ونحن لانستطيع ان نلجأ او نستسلم في هذا المجال لأقوال الشعراء والأدباء أنفسهم ، لأنهم بدعوى التميز والتفرد حريصون على رفض أو التخفيف من أثر أي أدب أو شعر آخر عليهم ، وتزداد صلابة المقاومة والرفض إذا كان تأثير الأدب الآخر عليهم تأثيرا مباشرا .

وتدل كثير من الشواهد في أدب العقاد وشكري والمازني ، على أنهم تأثروا بالأدب والشعر الأجنبي تأثرا مباشرا قد يصل أحيانا إلى حد التقليد ، كما كان هذا التأثر يتمثل في أحيان أخرى في آثار جزئية تكشف عجزهم عن التمثل الكامل للثقافة الغربية ، كما تكشف في نفس الوقت عجزهم عن تجاوز واقع مجتمعهم وثقافته التي زعموا رفضها والتمرد عليها .

وقد اختلف موقف شعراء مدرسة الديوان ، شكري والعقاد والمازني ، في تحديد مدى تأثرهم بالثقافة الأجنبية والشعر الأجنبي ، وكان أكثرهم وضوحا في موقفه المازني . ويرجع سبب وضوح موقفه إلى محاصرته واتهامه بالنقل المباشر عن آثار أجنبية ، وهي تُهم ثبت صحة الكثير منها . ولم يستطع المازني دفع هذه التهم أو إنكارها ، وإن حاول التخفيف من أثرها . وشملت هذه التهم مجالات المسرحية والرواية ، وقصائد من الشعر ترجمها ثم ادعى تأليفها . وكان صديقه وزميله عبد الرحمن شكري من أهم من أثبتوا سرقاته الشعرية(٥) . وانتهى الأمر بالمازني إلى التسليم الكامل بالتهمة وتعميمها على كل أعماله

الأدبية الأولى ، « كان أدبي في هذه الفترة نظريا بحتا ، أو قل أنه الأدب الذي يعتمد على الكتب ، ولايستمد من الحياة إلا قليلا لأن صاحبه لايعانيها معاناة وافية ، وكنت أقول الشعر أيضا في ذلك الزمان ، وأرى الآن أن ماقلت لم يكن سوى توليد من القديم كنت أحسبه جديدا ، لأنه لم يكن مظهرا لاستجابة النفس لما يهيب بها من الحياة إذ تواقعها ، وكنت متكلفا في أسلوب الشعر والنثر جميعا لأني أعيش بين الكتب ، ولاأكاد أعرف سواها إلا ظنا على الأكثر ، ولهذا كان أدبي في ذلك العهد دراسات في الأغلب قوامها القراءة وحدها تقريبا ، وشعرا لايصور النفس على حقيقتها ، ولايعبر عنها تعبيرا صحيحا ، لأن الاقتباس فيه بالقديم من شرقي وغربي أكثر من الاستمداد من التجريب . »(٦)

وعلى نقيض موقف المازني كان موقف العقاد الذي ادعى أن ثقافة جيله كانت تعبيرا عن التمثل الكامل للثقافة العالمية بأسرها ، وأن هذا الجيل اتخذ من اللغة الإنجليزية نافذة أطل منها على ثقافة شعوب العالم جميعا ، ويصل العقاد في حديثه عن ثقافة أبناء جيله إلى درجة من المبالغة تدفع الباحث إلى الشك الرافض للقضية بأسرها ، « الجيل الناشيء بعد شوقي كان وليد مدرسة لاشبه بينها وبين ماسبقها في تاريخ الأدب الحديث ، وهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر ، وهي على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولاأخطيء إذا قلت إن « هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون ، وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد ... وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ... الخ » .(٧)

وكان شكري بطبيعته وكما يصف نفسه ، حذرا يخشى التورط ، سيء الظن بالناس ونفسه إلى أقصى حد ، « فالحق مايسيء ظنك بالناس ، فإنهم خليقون بأن تسيء بهم الظن ، ولكن ينبغي أن تسيء ظنك بنفسك كما تسيء الظن بالناس ، أليست نفسك من نفوس الناس ؟ ومن أجل ذلك كنت أسيء الظن بنفسي وأتهمها ، ثم أسيء الظن بالشيء الذي جعلني أتهمها بسوء الظن ، وهكذا لاحدّ ولانهاية لسوء الظن . »(٨) ونتيجة لسوء ظن شكري وحذره اتخذ من تحديد تأثره بالثقافة الأجنبية موقفا وسطا بين موقف المازني والعقاد ، فنحن لانتوقع منه اعترافا بالتقليد المباشر لهذه الثقافة كما فعل المازني ، كما أننا لانسمع منه مزاعم صارخة كمزاعم العقاد ، وإن ظل حريصا على نفي التقليد المباشر عن شعره وعن أدبه .(٩)

وفي قضية ينتقل أصحابها في محاولة تحديد مداها من النقيض إلى النقيض تصبح لأي وثيقة تقدم حقائق ملموسة ، ولاتقدم مجرد مزاعم أو ادعاءات أو أحكام عامة ، أهمية بالغة . ومن هذا المنطلق تتحدد الأهمية البالغة لنسخة عبد الرحمن شكري الخاصة ، والمترجمة إلى اللغة الإنجليزية من ديوان **أزهار الشر** لبودلير . وقد وصلت نسخة الديوان إلى يدي سنة ١٩٥٦ . وكنت في هذه الفترة أجمع المادة العلمية لرسالة الماجستير التي كنت أعدها عن تطور الشعر « المصري » الحديث . وكان شاعرنا الكبير عبد الرحمن شكري مايزال حيا ، يعيش مريضا مصابا بشلل نصفي في عزلة شبه كاملة ، جسديا وثقافيا ونفسيا . ووجدت من الضروري أن أسعى للقاء الشاعر الكبير وأن أجرى حوارا معه ، فقصدت بيته في الإسكندرية ، ويبدو أن الشاعر أحس بالارتياح للزيارة وللهدف منها فأهداني هذه النسخة الخاصة به من الديوان .(١٠)

وكان يمكن لهذه النسخة من ديوان عبد الرحمن شكري أن تكون خالية من أي أهمية علمية لولا أن الشاعر كان حريصا على أن يضع علامات بالقلم الرصاص بجانب ما أثار اهتمامه وهو يقرأ الديوان . ونحن نلتقي بهذه العلامات في مجالات ثلاث هي : عناوين القصائد في الفهرس وفي داخل الديوان ، والدراسة التي قدم بها أحد الباحثين للديوان ، وأبيات من قصائد بودلير .

وفي مجال عناوين القصائد توقف الشاعر في فهرس الديوان أمام عناوين تدور في مجالات الموت والحب والمرأة والطبيعة والخمر . وفي مجال العناوين المتصلة بالموت توقف الشاعر عند عناوين ، كـ « رقصة الموت » و « ندم الموتى » و « موت الأحبة » و « موت الفقير » ، وفي مجال المرأة والحب توقف عند عناوين كـ « الجمال » ، و « عيون الجمال » و « الجسد » و « المتدثرة بالثوب الحريري » ، وفي مجال الطبيعة والخمر توقف عند عناوين كـ « أغنية الخريف » و « الغروب » و « روح النبيذ » و« نبيذ الأحبة » و « منظر طبيعي » . كما توقف عند عناوين أخرى في موضوعات متفرقة ، كـ « الشبح والكآبة » و « الملعون » ... الخ .

وحين قرأ الشاعر قصائد الديوان وضع علامات أمام عناوين أخرى بعضها مرتبط بالمجالات السابقة ، وبعضها يتصل بمجالات جديدة ، ومن العناوين التي أضافها وتتصل بالمجالات التي سبق أن أشرنا إليها عناوين مثل « كآبة الموت » و « أحزان القمر » و « الشرفة » و « السماء » و « الضباب » و« المطر » و « هدايا القمر » ... الخ . ومن العناوين التي تتصل بمجالات جديدة ، « الإلهة المريضة » و«الإلهة الفاسدة » و« الراهب الشرير » و« المثال » Ideal و« ما الحقيقة » و« الموسيقى » ... الخ .

ولاشك أن توقف عبد الرحمن شكرى وشعراء مدرسة الديوان عند هذه العناوين

أومثالها أدى إلى مجموعة من الآثار البارزة في شعرهم من أهمها : حرص هؤلاء الشعراء على تسمية دواوينهم تسميات خاصة ترتبط بمراحل حياتهم المختلفة ، ولم يعد الشاعر منهم مكتفيا بما كان شعراؤنا العرب القدامى يكتفون به من تسمية شعرهم بالديوان ، ولكنهم تجاوزوا هذا الموقف إلى تسمية كل جزء من أجزاء دواوينهم باسم خاص مميز ، رغم مايبدو أحيانا من تعسف في التسمية ، وعدم انطباق التسمية أحيانا على مضمون الديوان . وقد لاحظ الرافعي أن العقاد قسم ديوانه إلى أربعة أجزاء مقلدا في ذلك أحد الروائيين الفرنسيين الذي كتب رواية شعرية قسمها إلى أربعة أناشيد ، سمَّى الأول منها « الفجر » ، والثاني « الظهيرة » ، والثالث « الأصيل » ، والرابع « الليل » . وتقليدا للشاعر الفرنسي سمّى العقاد أجزاء ديوانه ، « يقظة الصباح » ، و« وهج الظهيرة » ، و« أشباح الأصيل » ، و« أشجان الليل » . ويلاحظ الرافعي أن أسماء أناشيد الشاعر الفرنسي كانت أسماء على مسمى في حين كانت أسماء أجزاء ديوان العقاد الأربعة أسماء على غير مسمى ، أي أن مضمون قصائد هذه الأجزاء وموضوعاتها لاتتفق مع الأسماء التي سميت بها(١١) . والعقاد نفسه يكاد يعترف بالتهمة وهو يدحضها فى قوله : « وسميت كل جزء باسم يدل عليه بالنظر إلى الأجزاء كلها على قدر المستطاع من الدلالة في هذه الأغراض ، فسميت الجزء الأول « يقظة الصباح » ، وسميت الجزء الثاني « وهج الظهيرة » ، وسميت الجزء الثالث « أشباح الأصيل » ، وسميت الجزء الرابع « أشجان الليل » . فإذا قرأه القاريء فربما وجد فى أشجان الليل ماهو أخلق بوهج الظهيرة ، أو وجد في يقظة الصباح ماهو أخلق بأشباح الأصيل ، ولكنه لايخطيء أن يستدل بالإسم على الروح فى عمومه ، ولا أن يدرك الفاصل الذي بين جزء وجزء في وقته وميسمه ، وهذا حسبنا على الجملة من دلالة الأسماء . »(١٢)

أما عبد الرحمن شكري فسمى الجزء الأول من ديوانه « ضوء الفجر » ، وسمى الجزء الثاني « لآلىء الأفكار » ، وسمى الجزء الثالث « أناشيد الصبا » ، وسمى الجزء الرابع « زهر الربيع » ، وسمى الجزء الخامس « الخطرات » ، وسمى الجزء السادس « الأفنان » ، وسمى الجزء السابع « أزهار الخريف » ، وأما الجزء الثامن والذي جمعه ناشر ديوانه الكامل فبقي بلا تسمية .(١٣)

والملاحظ على أسماء دواوين شكري أنها لاتخلو من التعسف ، فالأسماء تكاد أحيانا تكرر نفسها ، بالأضافة إلى أن محتوى دواوين شكري يكاد يتشابه تشابها كاملا من ديوان إلى آخر فى المجالات التي تدور حولها هذه القصائد . وقد تجاوز الشعراء بتسمية أجزاء دواوينهم بهذه الأسماء التقسيم التقليدي لأغراض الشعر العربي من مدح إلى هجاء إلى رثاء إلى غزل ... الخ .

ومن الآثار المهمة لتوقف شكري عند بعض عناوين قصائد ديوان بودلير اقتحام الشعر لميادين جديدة لم تكن مألوفة في شعرنا العربي القديم ، وتبدو هذه الميادين الجديدة في ديوان شكري في مظهرين : المظهر الأول منها يتمثل في عناوين قصائد تبدو غريبة على الشعر العربي وإن كانت ترتبط بالعناوين التي توقف عندها شكري في ديوان بودلير ، أما المظهر الثاني فيتمثل في عناوين تبدو أشبه بعناوين مقالات نثرية مرتبطة أيضا بالعناوين التي توقف شكري عندها في ديوان بودلير .

ومن العناوين التي تبدو غير مألوفة في فهرس الديوان الكامل لعبد الرحمن شكري عناوين قصائد مثل ، « الحب نائم ويقظان » ، « المشنوق » ، « عين اليقظة وعين الحب » ، « صف راقصة » ، « غلالة الصهباء » ، « مخادعة الهم » ، « العذر في الكأس » ، « لحن يتمشى بالألم » ، « دواء الملل » ، « الروض بالليل » ، « جسم وقبر » ، « الجمال والعبادة عند قدماء اليونان » ، « الجمال والموت » ، « صوت الليل » ، « كأس خمر » ، « الحب والموت » ، « بين الحياة والموت » ، « أبناء الشمال » ، « الأزاهير السود » ، « شرب الخمر والحبيب » ... الخ .

أما عناوين القصائد التي تبدو أشبه بعناوين مقالات نثرية فتتمثل في عناوين قصائد مثل ، « في سبيل الجامعة » ، « مصري عربي يخاطب اخاه القبطي » ، « الطموح » ، « التأليف » ، « الثبات » ، « معان لايدركها التغيير » ، « التنويم المغنطيسي أو عزيمة المجرم » ، « الشاعر وصورة الكمال » ، (والعنوان يذكرنا بعنوان المثال لبودلير) ، « الحلال والحرام » ، « الإيمان بالحياة » ، « الباحث الأزلي » ، « جهاد المصلحين » ، « لوازم الحب » ، « المثل الأعلى » ... الخ .

ونحب أن نشير من البداية إلى أن تشابه العنوان بين قصيدة لشكري وقصيدة من ديوان بودلير لايعني تشابهاً في مضمون القصيدة أو تشيكلاتها الجمالية ، خاصة وأن التشكيلات الجمالية لقصائد بودلير تعتمد على التصوير ، أما التشكيلات الجمالية لمدرسة الديوان ومنها عبد الرحمن شكري فتعتمد على التقرير ومايترتب عليه من طابع نثري .(١٤)

وكان اقتحام شكري لهذه الميادين الجديدة في عناوين قصائده متابعاً في ذلك عناوين قصائد بودلير عاملا مهما في جرأته على تجاوز كثير من التقاليد المتوارثة في شعرنا العربي القديم . ومن أهم التقاليد التي هزها شكري التزام جانب الحذر والخشية من التقحم في مجال العقيدة الدينية ، ولاشك أن عناوين كـ « رقصة الموت » و « الإلهة المريضة » ، و« الإلهة الفاسدة » لبودلير ، وعناوين أخرى لشعراء غربيين آخرين ، ساعدت شكري على الجرأة بل والتقحم في قصائده التي ترتبط بالأمور الدينية ، حتى تحول البعث مثلا في

قصيدته المسماة بالبعث إلى كوميديا لاهية ، وإن حاول شكري التخلص من مسؤولية القصيدة بزعم أنها حلم لاحقيقة :

مرت عليّ قرون لستُ احفظها عداً كما مرَّ بي الآباد والقدم
حتى بُعثتُ على نفخ الملائك في أبواقهم وتنادت تلكم الرمم
وقام حولي من الأموات زعنفة هوجاء كالسيل جمّ لجه عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت وتلك تعوزها الأصداغ واللمم
وذاك يمشي على رجل بلا قدم وذاك غضبان لا ساق ولا قدم
ورُبَّ غاصب رأس ليس صاحبه وصاحب الرأس يبكيه ويختصم
ويبحثون عن المرآة تخبرهم عن قبح ماتترك الأجداث والعدم
جاءت ملائكة باللحم تعرضه ليلبس اللحم من أضلاعنا الوضم
رقدتُ مستشعراً نوما لأوهمهم أني عن البعث بي نوم وبي صمم
فأعجلوني وقالوا : قم فلا كسل يُنجي من البعث إن الله مُحتكم(١٥)

ومن التقاليد الأخرى التى هزها شكري في الشعر العربي نتيجة توقفه عند عناوين قصائد الشعر الغربي التي تجمع بين الجمال والموت والحب والموت ، تقاليد العلاقة بين الرجل والمرأة ، والتي تفترض أن الرجل إذا تغزل بالمرأة فعليه ادعاء الصبابة والبكاء والهيام والسهر والتوجع والمبالغة في ذلك كله ، كما تفترض التقاليد أيضا أن تكون علاقة الحب صافية ونقية لاتشوبها شائبة من قلق أو كراهية أو نفور ، ولذلك هاجم النقاد العرب القدامى أي محاولة للتعبير عن علاقة حب تقبل الصراع ووقفوا بشدة معارضين لقول الشاعر :

من حبها أتمنى لو يطالعني من نحو منزلها ناعٍ فينعاها
ولو تموت لراعتني وقلت ألا يا بؤس للموت ليت الموت أبقاها

وكان هجوم النقاد منصبا على التناقض المزعوم المتمثل في بيتيْ الشاعر ، فتساءلوا مستنكرين كيف يحبها ويتمنى موتها وكيف يحبها ويتمنى موتها ، فى نفس الوقت ؟

وقد تجاوز شكري في كثير من شعره الذي يتحدث فيه عن المرأة كثيرا من هذه التقاليد فسمى حبيبته في عنوان قصيدة « صنم الملاحة »(١٦) وكثيرا ماهدد الحبيبة المعتزة بجمالها بالزمن الذي سيذري بمحاسنها ، وبالموت الذي يحول الجسد الفاتن إلى هيكل عظمي بعد أن تتغذى الديدان باللحم الذي كان مغريا . ومن أغرب قصائد شكري تحديا لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في الشعر العربي قصيدته « بين الحب

والبعض » التي يبدؤها بتوجيه اللعنات الى حبيبته ، ثم يعلل لعنه لها بقسوتها وتباعدها ، لينتهي بلعن نفسه لأنه لعنها :

رمى الله في عينيك بالسُهد والعمى ... ولقاك من دنياك صاباً وعلقما
وعلمكِ السهد الطويل على الأسى ... إذا حل همّ في الفؤاد وخيما
وأتلف طول الهم عينيك بالبكا ... اذا مامضى دمع بكيتِ له دما
وخلّف فيك اليأس كالسم في الحشا ... تعـــالج داء من هواه مكتما
لقد كنت في عيني ألذ من الكرى ... وأطيب من طيب الحياة وأكرما
وجودّت فيك الشعر ، والشعر ساحر ... وهل تسحر الأشعار غرا وأعجما
فما ازددت الا قسوة وتباعداً ... وما ازددت الا غلظة وتجهما
جنيت على نفسي ، فليس بنافعي ... إذا صال خطب أن تصاب وأندما
وليت لساني سُل مني ولم أقل ... رمى الله في عينيك بالسهد والعمى
سلمت وماحَيّ على الدهر سالما ... وعشت سعيدا بالحياة منعما(١٧)

أما المجال الثاني الذي يتوقف عبد الرحمن شكري أمامه في ديوانه فهو الدراسة التي قدمٰ بها أحد النقاد لديوان بودلير ، وبرغم أهمية الدراسة وطولها لايتوقف شكري عندها كثيرا ، وتدور وقفات عبد الرحمن شكري في الدراسة حول أهمية الشعر وتحديد طبيعة الخيال ، لأن عالم الخيال هو عالم الكشف الروحي وهو عالم الخلود ، ويتصل بدور الخيال وتحديده التوقف عند طبيعة الصورة الشعرية ، وعند بعض الصور التي تبدو وكأنها كشف جديد لسر من أسرار الحياة .

ومن وقفاته أمام تحديد دور الخيال وقفته أمام قول دارس الديوان ، « لايستطيع الإنسان أن يصل إلى الكشف الروحي إلا عبر الخيال وحده ، لأن الخيال هو النافذة الوحيدة فى سجن الجسد » .(١٨) كما يتوقف عبد الرحمن شكري مرة ثانية أمام حديث ثان للدارس عن الخيال يقول فيه « إن عالم الخيال هو عالم الخلود ، إنه الصدر المقدس الذي سيضمنا جميعا بعد فناء الجسد المتخثر ، وعالم الخيال هذا ، لامحدود وأبدي . أما عالم الفساد والتحول فمحدود ووقتي . وفي هذا العالم الأبدي توجد الحقائق الخالدة لكل مانراه معكوسا في مرآة الطبيعة المشوهة » .(١٩)

وتوقف شكري مرة ثالثة أمام ما أشار إليه الدارس من أن فكتور هوجو كتب رسالة إلى بودلير يصف شعره فيها بأنه « خلق رجفة جديدة » . ويعلق دارس الديوان على هذه الجملة بقوله : « وأصبحت هذه الجملة مشهورة ، وأصبح طموح كل شاعر فرنسي شاب ولسنوات عديدة بعد هذا ، يتمثل في خلق رجفة جديدة » .(٢٠) ويتوقف شكري

مرة رابعة أمام قول الدارس ، « فن بودلير كاللؤلؤة ، ناتج جميل للمرض ، وحين تلومه فكأنك تلوم اللؤلؤة » .(٢١)

وفي مجال تحديد طبيعة الصور الجزئية توقف عبد الرحمن شكري عند قول الدارس : « يلاحظ أن للأصوات لونا ، كما يتحول اللون إلى موسيقى »(٢٢) . ووصفه لأثر الكحول على الإدراك في قوله : « إن لمسة من الكحول تعير العين مظهرا محددا لنافذة مفتوحة على الخلود » .

ومن الصور الجزئية التي توقف عندها شكري في الدراسة قول الدارس : « إن كتابة كتاب جيد يشبه الإلقاء بحصاة فى بحيرة الفكر الإنساني » ، وإشارته إلى صورة بودلير التي يشير فيها إلى « مخلب الإلهة المفزع » .(٢٣) .

وقد اهتم شعراء مدرسة الديوان بتحديد دور الخيال وطبيعته ، وكان رائدهم وأسبقهم في ذلك كله عبد الرحمن شكري ، وهو أول من حمل على الخيال ، والصور العربية القديمة وفرق بين الوهم والخيال ، وعبّر عن ذلك كله فى شعره ونثره ، ويوشك في مقدمة ديوانه الخامس على وضع كل الأسس التي انطلق منها حديث مدرسة الديوان كلها عن الخيال ، يقول في هذه المقدمة : « ويمتاز الشاعر العبقري بذلك الشره العقلي الذي يجعله راغبا في أن يفكر كل فكر وأن يحس كل إحساس ، وهذا هو الدافع الذي يدفعه بالرغم منه إلى أداء ماقد خلق له من التعبير عن حقائق هيأتها له الطبيعة ، وقد فسد ذوق القراء حتى أنهم إذا رأوا خيالا يفسر حقيقة ، لم تتملكهم هزة الطرب التي تنوبهم عند قراءة الخيال الفاسد وإنما يعجبهم من الخيال استحالته وبعده عن المألوف عقلا . وإذا وضحت لهم فساده قالوا إذا كل خيال فاسد ، وزعموا أن حلاوة الشعر فى قلب الحقائق أو إخراجنا من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل ... ومن أجل ذلك شاع عندهم أن الشعر نوع من الكذب . وليس أدل على جهلهم وظيفة الشعر من قرنهم الشعر إلى الكذب . فليس الشعر كذبا ، بل هو منظار الحقائق ومفسر لها ، وليست حلاوة الشعر في قلب الحقائق ، بل في إقامة الحقائق المقلوبة ، ووضع كل واحدة في مكانها » .

« وبعض القراء يرى أن الشعر مقصور على التشبيه مهما كان الشبه الذي فيه متوهما .

ومثل الشاعر الذي يرمي بالتشبيهات على صحيفته من غير حساب مثل الرسام الذي تغره مظاهر الألوان ، فيملأ بها رسمه من غير حساب . وليس الخيال مقصورا على التشبيه فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها . فالخيال ليس مقصورا على التشبيهات ، والشاعر الكبير ليس هو ذا التشبيهات الكثيرة ، الذي يكثر من « مثل » و« كأن » ،

ولو كان ليس بعدها إلا المعنى المتضائل والصورة المضطربة غير المتجانسة الأجزاء . »

ــ « فإن الخيال هو كل مايتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة . وشرح عواطف النفس وحالاتها ، والفكر وتقلباته ، والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية . وهذا يحتاج فيه إلى خيال واسع والتشبيه لايراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير . وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة . »(٢٤)

ولايمل شكري في كتاباته النثرية وشعره من تأكيد نظرته إلى الخيال والصورة ، ومن مهاجمة الخيال العربي في شعرنا القديم – الذي يعتبره قائما على الوهم ومن المطالبة بالخيال الذي يصور الحقيقة ، ويقوم على إدراك الصلات .(٢٥)

ولايستطيع باحث إنكار بصمات أصابع دارس بودلير وغيره من الشعراء والنقاد الرومانسيين والتي تبدو واضحة في حديث شكري عن الخيال والصورة ، كما لايمكن لباحث أن ينكر ريادة شكري في هذا المجال في نقدنا العربي الحديث ، وقد بارك العقاد آراء شكري وأيدها في كتاب **ساعات بين الكتب**(٢٦) . ثم بلورها فيما يشبه بيان مدرسة الديوان عن طبيعة الصورة . ويقول العقاد في بيان موجها الحديث لشوقي ،«اعلم ، أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها . وأن ليست ميزة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما ميزته أن يقول ماهو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة مارآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الإحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . »(٢٧)

أما المجال الثالث الذي توقف عنده شاعرنا الكبير عبد الرحمن شكري ، وترك إلى جانبه إشارات بالقلم الرصاص دلالة على أهميته ، فهو أبيات شعر مختارة من قصائد الديوان . ولم يقتصر شكري في هذا المجال على ترك إشارات بالقلم الرصاص دلالة على أهمية مايشير إليه ولكنه فى ثلاث مناسبات كتب كلمات بقلمه يعلق فيها على هذه الأبيات . ففي قصيدة «الغريب» علق على بيت يقول فيه الشاعر : «أحب السحب ، السحب التي تمضي ــ هناك ــ السحب الرائعة .» بقوله بالإنجليزية ماترجمته بالعربية : «هل يعني الكآبة» .(٢٨) وواضح أن تعليق عبد الرحمن شكري يكشف عن حيرته في

تحديد المعنى الذي يريده بودلير . كما أنه يرجح معنى لاعلاقة له من قريب أو بعيد بكلمات الشاعر . ويعلق في مناسبتين بالعربية على أبيات من قصيدة «الراهب البنديكيتي » بقوله «جميل» ، ويضع ثلاثة خطوط بدلاً من خط واحد كما هو معتاد إلى جانب كلمة « جميل » دلالة على إعجابه الشديد . أما الأبيات التي علق عليها هذا التعليق فترجمتها العربية هي :

١ـ وفي البعد تبكي روحه الشاحبة الراحلة
كي تراه مرحا كطيور الغابة .
٢ـ والشعلة التي تصنع كل العيون
رغم كونها متألقة ماسية
تبدو مرايا شاحبة
مظلمة وكئيبة (٢٩) .

ويتوقف عبد الرحمن شكري غالبا أمام بيت واحد مفصول عن السباق يتضمن صورة أو معنى ، ونادرا مايتوقف أمام بيتين أو ثلاثة أبيات ، وقد يتوقف عند كلمتين تقدمان صورة واحدة ، فهو في قصيدة «حزن القمر» يتوقف عند كلمتين هما «عدو النوم» (٣٠) وفي قصيدة «البجعة » يتوقف عند كلمتين أيضا «الحزن الرمادي» .(٣١) ولعله أعجب بالصورة التي أعطت «الحزن لونا» . وفي قصيدة « المتدثرة بالثوب الحريري » توقف أيضا عند كلمتين تشكلان صورة تضفي صورة الحزن على الرمال وهي «الرمال الحزينة» . (٣٢) والصور والمعاني الجزئية التي يتوقف عندها شكري من الصور المبتكرة التي تدل على الخصوبة الرائعة للخيال ، وقد سبق لشكري التوقف عند الأصوات التي تكتسب لونا ، واللون الذي يتحول إلى موسيقى .

ويطرح توقف شكري أمام الصور والمعاني الجزئية اكثر من قضية هامة في شعر شعراء مدرسة الديوان ، ومن أهم هذه القضايا أن شعراء مدرسة الديوان وإن تنبهوا نظريا إلى أهمية الخيال ، ودور الصور الكلية والصور الجزئية للقصيدة ، إلا أنهم عمليا فشلوا في التطبيق وظل شعرهم نتيجة لسيطرة النزعة العقلية التقريرية عليهم – شعر معان وأبياتا مستقلة – مما أدى إلى فقد قصائدهم للوحدة الداخلية التي هاجموا من أجلها شعر شوقي أعنف هجوم .(٣٣)

أما القضية الثانية فتتمثل في أن نزعتهم العقلية المتطرفة ، ورفضهم للصور المستمدة من الشعر العربي القديم ، أوقعهم في مأزق النثرية ، وأتهموا بأن شعرهم يخلو من الاستعارة ، مما جعل العقاد يدافع عن المدرسة بزعمه «أن الاستعارة في المال واللغة

فقر» . وحين حاولوا تعويض هذا النقص جلبوا صورا من الشعر الغربي كانت تبدو وأحيانا قلقة وأحيانا مفروضة ومستهجنة .(٣٤) .

وقبل تحديد المجالات التي تدور فيها الصور التي توقف عندها عبد الرحمن شكري في ديوان بودلير ومحاولة تحديد أثرها على شعره ، سنحاول تقديم ترجمة لعدد من هذه الصور مرتبة حسب ترتيب ورودها في قصائد الديوان ، ملتزمين بترتيب قصائد الديوان نفسه حتى تكون الصور التي نقدمها عينة عشوائية لاتخضع لفكرة مسبقة تحكم هذا الاختيار .

وفي أول قصيدة من قصائد الديوان وهي «رقصة الموت» يقدم الشاعر ست صور منفصلة ترد في ستة أبيات متفرقة من القصيدة وهذه الأبيات هي :

١ - وشعلة الشمعة الشاحبة تشعل خطايانا .
٢ - سحر الرعب لا يبهج إلا الشجاع .
٣ - ومحجر عينك الأسود حيث تعشش الكآبة .
٤ - الابتسامة الخالدة لاثنتين وثلاثين سنة بيضاء .
٥ - حين يأتي الفزع من الطريق الذي مضى إليه الجمال .
٦ - وترقص في حلم كتائب الموت المتقدمة .(٣٥) .

وفي قصيدة « حزن القمر » يتوقف عند صورة من كلمتين سبقت الإشارة إليها وهي « عدو النوم »(٣٦) . وفي قصيدة « الجمال » يقدم صورة واحدة في بيت هي :

التي تنفخ الروح في الفنون التشكيلية .

وفي قصيدة « الإغراء » يتوقف عبد الرحمن شكري عند بيتين يقول فيهما بودلير :

حين يسحرني كل شيء
فإنني أتجاهل أي شيء يمتعني وحده متعة أكبر
إنها تلمع أمامي كالفجر
وتواسيني كأنها الليل(٣٧)

وفي قصيدة « ندم الموتى » يتوقف عبد الرحمن شكري أمام الصورة الآتية :

وحينئذ يقاسمني القبر العميق حلم يقظتي .
لأن القبر العميق هو في الواقع صديق الشاعر .(٣٨)

ويختار من صور قصيدة « الكآبة » هذه الصورة :

وحتى هذا الفراش الليلكي يصبح قبرا .[٣٩]

ومن قصيدة « البوم » يتوقف أمام هاتين الصورتين :

١ - وهكذا تقبع بلا حراك وتحلم
حتى في هذه اللحظة الكئيبة
حين يختفي آخر أشعة الشمس الباهتة
وتمارس أشباح المساء سطوتها

٢ - لأن الذي يتابع كل شبح
يحمل في صدره الذكرى
لكل رحلة بائسة قام بها .(٤٠)

وفي قصيدة « البجعة » يتوقف أيضا أمام صورتين :

١ - وذكرياتهم ثقيلة ثقل الحجر

٢ - وذاكرة المرء العجوز كبوق يعزف
ويتردد صدى صوته في الغابة حيث فقدت روحي[٤١]

وفي قصيدة « الجسد » يتوقف أمام ثلاث صور :

١ - وتسلط الشمس من السماء على هذا العفن أشعتها الملتهبة
كأنها بحرارة كيمائية تشويه وتحرقه .
٢ - وهناك تلقي السماء بسمتها على الرعب
كما تبسم للزهرة التي تتفتح للنهار
٣ - وحينئذ ياحبيبتي أهمس للدودة
التي ترحف نحوك لابتلاعك بقبلاتها
وسأرعى في ذاكرتي الصورة الغالية
للحب الذي يصير إلى هذا .[٤٢]

ومن قصيدة « النبيذ » يتوقف أمام صورتين :

١ - وصدره الحار قبر من النوم العميق
أحلى من كهفي البارد الكئيب .
٢ - الأمل الذى يهمس في صدري المرتعد .

- وتشكل الصور التي توقف عندها عبد الرحمن شكري في ديوان بودلير سواء ماقمنا بترجمته أم لم نترجمه عالما متكاملا لصور الموت والفناء ، وتحلل الجسد والرعب ، وتتكرر

صورة القبر والديدان التي تزحف على الأجساد والعفن ، وهذه الصور لاتقتصر على مجال واحد .

فهي لاتقتصر على مجال الحب والعلاقة بالمرأة ولكنها تمتد إلى صور الطبيعة وإلى كأس النبيذ وإذا كانت هذه الصور تبدو غريبة على شعرنا العربي الكلاسيكي إلا أنها لاتبدو غريبة على تراثنا الديني الشعبي ، ولعل هذا هو السبب الذي شد شاعرنا عبد الرحمن شكري إليها وجعلها تبرز أمامنا في ديوانه وفي أكثر من مجال . فهو يوجه الخطاب إلى حبيب جميل لكي لايغتر بجماله فيقول :

كم جميل يزهو بحسن عميم حجب الموت لحظه أن يصولا
ذو بهاء ونضرة وضيـــاء منع الموت أمره أن يطولا
أكلته الديدان ميتا وقد كا ن يعاف العناق والتقبيلا
هكذا سنة الردى وقديما أهلك الناس نشأهم والكهولا(٤٣)

ويقدم فى مجال آخر صورة بشعة لجسد الحبيب بعد موته :

فلا تنذعر فالموت غاد ورائح وكل جميل فهو لابد غابر
سينفذ فيك الموت أمرا مقدرا وتلقى الذي قد كنت قدما تحاذر
ويأكل منك الدود ماشاء حقبة ووجهك مقبوح وعظمك ناخر
وريحك ريح النتن لا نتن مثله تسد إذا ما شم منك المناخر(٤٤)

ويحاول فى مجال آخر معانقة خيال الحبيبة فيتحول هذا الخيال إلى هيكل عظمي :

عانقتني فعانق الداء جسمي وكأن الخيال صار رماما
ورأيت العظام تعرى من اللحم وقد فارق البهاء العظاما(٤٥)

ويربط شكري بين الموت وبين كل مظاهر الطبيعة فيقول :

ألا إن للأموات صوتا كأنه خرير المياه الجاريات على الصلد
ويحكي حفيف الغصن في لين وقعه وطورا كأصداء الطبول على بعد
ويعول أحيانا كأعوال ثاكل رمتها صروف الدهر في الولد الفرد
يئن أنين الريح عند خفوتها ويعوي عواء الذئب في المهمه القفر
ويصرخ أحيانا فيحكي صراخه صراخ العباب الغمر في لجج البحر
يئن أنين الليل إن هدأ الورى وطورا له صوت كحشرجة الصدر(٤٦)

وتصاحب صور الموت والصور المفزعة شكري في ديوانه كما صاحبت بودلير من قبل ،

تصاحبه في حبه ، وفي تصوره للمرأة ، وحين يطلب المتعة أو يتعزى عن الحرمان ، . تصاحبه في الحلم واليقظة واصفا شعره أو متحدثا عن الطبيعة ... الخ .

وبعد فهذه الدراسة لاتدعى لنفسها أكثر من محاولة التنبيه على أهمية نسخة عبد الرحمن شكري من ديوان بودلير المترجم إلى الإنجليزية . والباحث يدرك أن دراسة أثر ديوان بودلير على شعر شكري تحتاج إلى تحليل من الداخل لشعر كل منهما وبصورة أعمق وهو ما يأمل أن يقوم به فى دراسات مقبلة .

عبد المحسن بدر

هوامش البحث

(١) **خيوط العنكبوت** ، القاهرة ١٩٣٥ ، ص ١١٨ .

(٢) **الإعترافات** ، الاسكندرية ١٩١٦ ، ص ٢١ ومابعدها .

(٣) **الاعترافات** ، ص ٦ .

(٤) عن مقدمة العقاد للجزء الأول من **ديوان المازني** ، القاهرة ١٩١٣ ، ص . ك ، ر . ولاستكمال صورة تمزق جيل مدرسة الديوان بين الواقع والمثال ، راجع « التطور والتجديد في الشعر المصرى الحديث » ، عبد المحسن طه بدر ، رسالة ماجستير مخطوطة ، مكتبة جامعة القاهرة ، ص ٣١٣ ومابعدها .

(٥) راجع تفاصيل الاتهام في كتاب : **أدب المازني** ، نعمات احمد فؤاد ، القاهرة ١٩٥٤ ، فصل المازني المترجم ص ١٧٩ ومابعدها .

(٦) **أدب المازني** ، ص ١٢٥ .

(٧) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، كتاب **الهلال** ، يناير ١٩٧٢ ، ص ١٥١ .

(٨) **الاعترافات** ، ص ٧٢ - ٧٣ .

(٩) لمراجعة بعض حديث عبد الرحمن شكري عن تأثره بالشعراء الانجليز راجع كتاب : **عبد الرحمن شكري** ، احمد عراب ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٢٢ ومابعدها .

(١٠) F.P.Sturm, trans. **The Poems of Charles Baudelaire** (London : The Walter Scott Publishing Co., n.d.) The. Introduction is dated December 1905.

(١١) **على السفود** ، القاهرة ، ١٩٣٠ ، ص ٣٢ ومابعدها .
(١٢) **ديوان العقاد** ، القاهرة ، ١٩٢٨ ، ص ٣٥١ ومابعدها .
(١٣) **ديوان عبد الرحمن شكري** ، جمعه وحققه وقدم له ، نقولا يوسف ، توزيع المعارف بالاسكندرية ، ١٩٦٠ ، ص ١٥ .
(١٤) راجع المزيد في التفاصيل الجمالية عن شعر مدرسة الديوان في : « التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث » ص ٣٥٤ وما بعدها .
(١٥) في قصيدة « حلم بالبعث » **ديوان عبد الرحمن شكري** جزء ٣ ، ص ٢٤٢ .
(١٦) **الديوان** ، جزء ٣ ، ص ٢٤٣ .
(١٧) **الديوان** ، جزء ٣ ، ص ٢٨٢ — ٢٨٣ .
(١٨) مقدمة **ديوان بودلير (Sturm . Baudelaire)** ص ٢٤ .(١٩) نفس المرجع ، ص ٢٥ .
(٢٠) نفس المرجع ، ص ٢٥ — ٢٦ .
(٢١) نفس المرجع ، ص ٤٥ .
(٢٢) نفس المرجع ، ص ٢٨ .
(٢٣) نفس المرجع ، ص ٢١ ، ص ٤١ على الترتيب .
(٢٤) هذه المقتطفات مأخوذة عن **ديوان عبد الرحمن شكري** ، مقدمة الجزء الخامس ، من ص ٣٦٠ — ٣٦٣ على الترتيب ، وقد طبع الجزء الخامس لأول مرة ١٩١٦ .
(٢٥) لمراجعة المزيد من أقواله من هذا المجال راجع « التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث » ص ٣٧٨ ومابعدها وكتاب **عبد الرحمن شكري** ص ٢٦١ ومابعدها .
(٢٦) **ساعات بين الكتب** ، جزء ١ ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٢٥ .
(٢٧) كتاب **الديوان** ، جزء ١ ، ١٩٢١ ، ص ١٦ — ١٧ .
(٢٨) **ديوان بودلير** ، ص ٩١ .
(٢٩) **الديوان** ، ص ٧٢ ، ص ٧٤ .
(٣٠) **الديوان** ، ص ٧ .
(٣١) **الديوان** ، ص ٤٥ .
(٣٢) **ديوان بودلير** ، ص ٧٨ .
(٣٣) راجع « التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث » ، ص ٣٤٥ ومابعدها .
(٣٤) لمزيد في التفاصيل راجع المرجع السابق ص ٣٧٨ ومابعدها .
(٣٥) **ديوان بودلير** ، ص ٢ — ٣ .
(٣٦) **الديوان** ، ص ٧ .
(٣٧) **الديوان** ، ص ١٥ .
(٣٨) **الديوان** ، ص ٣٠ .
(٣٩) **الديوان** ، ص ٣٥ .
(٤٠) **الديوان** ، ص ٣٦
(٤١) **ديوان بودلير** ، ص ٤٤ — ٤٥ .
(٤٢) **ديوان بودلير** ، ص ٥٨ ، ٦٠ .
(٤٣) **ديوان عبد الرحمن شكري** ، جزء ٣ ، ص ٢١٦ — ٢١٧ .
(٤٤) **الديوان** ، جزء ٣ ، ص ٢٢٣ .
(٤٥) **ديوان عبد الرحمن شكري** ، جزء ٢ ، ص ١١٥ .
(٤٦) **الديوان** ، جزء ٢ ، ص ١٥١ .

ڤيكتور شكلوڤسكي

الفــن باعتــباره تكنــيكا

مقدمة :

« هم يعتقدون أنه في البدء كانت الكلمة
لكننا نعتقد أنه في البدء كان الفعل
ثم الكلمة »

ليون تروتسكي

من الضروري لدارسي النقد الأدبي أن يطلعوا على انجازات المدرسة الشكلية التي تتمثل في أفكار ونظرات تتعلق بماهية الفن كما تتطرق إلى أدواته ومنهج التعامل معه .

وتتجاوز أهمية المدرسة الشكلية مسألة تاريخ النقد الأدبي حيث أنها تمثل رافداً أساسياً من روافد النقد البنيوي كما تشكل مصدراً هاماً من مصادر حركة النقد الجديد عامة .

لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرحه القاريء العربي على نفسه هو إلي أي مدى يمكن اعتبار ماقدمته المدرسة الشكلية منهجاً نقدياً متكاملاً ؟ وهل ثمة إضافات تقدمها هذه المدرسة التي أعيد اكتشافها وطُرحت كثورة في المفاهيم النقدية ؟

وهذه المقدمة ليست مجال إجابة على مثل هذا السؤال ، بل ربما أن السؤال ذاته لايحتاج إلى مثل تلك الإجابة وإنما يحتاج إلى وقفة نطالع فيها ماخلفته هذه المدرسة وامتداداتها دون انبهار ودون قفز فوق الواقع الأدبي المعطى ، إذ أن التنظير النقدي

يواكب – بل ويرتكز بالضرورة على – إبداعات أدبية معينة في عصر معين وهو إما تقنين لتلك الإنجازات الأدبية أو مانيفستو منظريها كتوثيق ميلادها .

ولعل أبرز أفكار المدرسة الشكلية – التي ازدهرت في العشرينيات في روسيا – تتمثل في التالي(١) :

١ – اختلاف لغة الشعر عن لغة الحياة اليومية وقد استعار الشكليون تشبيه لغة الشعر بلهجة لها قوانينها الخاصة بل غالباً ماتنطق بشكل مختلف كذلك .
٢ – هذه اللغة الشعرية تجتذب الانتباه لداتها ، وهذا الانتباه يؤدي إلى تجديد تلقي النوعية المادية للغة ذاتها . فثمة تباين بين مايسمى الاعتياد والإدراك ، بين الميكانيكية وبين اليقظة المفاجئة لكل تضاريس ونسيج العالم واللغة .
٣ – الأدب في الدرجة الأولى تغريب أي جعل موضوعات الإدراك تبدو غريبة (بالروسية Ostraneniye والمقابل الإنجليزى defamiliarization)(٢) وهذا التعريف الذي يطرحه شكلوفسكي Shklovsky في المقال المترجم يأخذ شكل القانون النفسي . وهذا التغريب من وجهة نظر الشكليين يخدم :
أ) تمييز الأدب عن غير الأدب .
ب) تحديد ماهية الأدب وبالتالي هدفه أو توجهه وهو تجديد الإدراك .
جـ) خلق مفهوم جديد للتاريخ الأدبي .
٤ موضوع الأدب أو الشعر لايقع خارجه ، بل هو ذات وموضوع ، وتكنيكه هو مضمونه .

وقد انتهت هذه المدرسة في الاتحاد السوفيتي بعد تحديد الحزب الشيوعي لاتجاه أدبي محدد سمي بالواقعية الاشتراكية وأصبحت الشكلية تهمة، ورُفض منهج التعامل مع النص مع أساليبه وتقنياته - رفضاً قاطعاً فقد أُعطي المضمون الأولية وأُعتبر الوصول إلى المضمون من خلال الشكل قلباً للأمور(٣) . هذا مع العلم أن بعض الدراسات الشكلية وخاصة المتعلقة بالفلكلور قد أعيد طبعها في الستينيات في الاتحاد السوفيتي . كما أنه يمكن اعتبار المدرسة النقدية الجديدة في الاتحاد السوفيتي المسماة بجماعة تارتو(٤) امتداداً وتجديداً لشكلية العشرينات .

وفيكتور شكلوفسكي صاحب هذه المقالة أكثر الشكليين تأثيراً في النقد وقد نشر أول كتاب له في عام ١٩١٤ . وقد تزعم الجناح الاستيطيقي فى الحركة الشكلية وعُرف بكتاباته الاستفزازية وخاصة في فترة شبابه . لقد استمر شكلوفسكي في نشر كتاباته النقدية طوال أكثر من نصف قرن وإن كان قد غيرّ من نبرته وحدته عند انحسار المد الشكلي .

نشرت مقالة شكلوفسكي المترجمة لأول مرة في اللغة الروسية ضمن مجموعة من الدراسات النقدية الشكلية وذلك في الجزء الثاني من **دراسات في نظرية اللغة الشعرية** في بطرسبرج عام ١٩١٧(٥) .

وتبدأ المقالة بعرض لما هو متعارف عليه ومقبول في تعريف الفن والأدب والشعر ثم يركز شكلوفسكي هجومه على هذه الآراء عارضاً موقفه بشكل حاد ومتطرف ، وهو يثبت مايراه من خلال الرجوع الى نصوص في الأدب الروسي والعالمي (وقد عالجت كتاباته النقدية الأخرى نصوصاً في آداب مختلفة منها الأدب الهندي والعربي والإنجليزي والاسباني ... الخ) . والمقالة حلقة في سجال نقدي وهي مرتبطة بسياق فكري وإبداعي معين ، وترد على جمود الأكاديميين والنقاد الرسميين .

وقد رأينا في ترجمتنا أن نحتفظ بالنص كما هو ولم نحذف سوى مثالاً واحداً لعملية التغريب الفني مما ورد في الأصل . فشكلوفسكي يستخدم ثلاثة أمثلة من كتابات تولستوي ليوضح مفهومه للتغريب وقد اكتفينا بترجمة اثنين منها ، كما أننا نقلنا بقية الأمثلة المأخوذة من كتابات جوجول وبوشكين وبوكاشيو والأدب الشعبي . وفي النص المترجم إشارات واضحة إلى المصادر ولهذا رأينا أن لا نلحق الهوامش لأنها تشير في الغالب إلى صفحات معينة من طبعات روسية للأعمال النقدية والأدبية المذكورة ، وهي غير متوفرة للقاريء العربي ولكن يمكن الرجوع إليها من خلال الترجمتين الأجنبيتين اللتين استعنا بهما .

لقد اعتمدنا في نقلنا لمقال شكلوفسكي إلى العربية على الترجمة الإنجليزية التي قام بها ليمون وريس عن اللغة الروسية والواردة في كتاب بعنوان **النقد الشكلي الروسي**(٦) كما رجعنا أيضاً إلى الترجمة الفرنسية التي قام بها جي فيريه عن اللغة الروسية(٧) . وقد تعذر علينا الحصول على الأصل الروسي لمقالة شكلوفسكي .

أما القاريء الذي يريد الاستزادة من النقد الشكلي الروسي فنقترح – بالإضافة إلى ماذكرنا سابقاً – الترجمات التالية لنصوص المدرسة الشكلية : **نظرية الأدب : نصوص الشكليين الروس** (بالفرنسية) تحقيق وترجمة تزفتان تودوروف(٨) ؛ **قراءات في البلاغة الروسية : الرؤى الشكلية والبنيوية** (بالإنجليزية) تحقيق لاديسلاف ماتيكا وكريستينا بومورسكا(٩) . ولم يترجم شكلوفسكي إلى العربية – على علمنا – ماعدا مقال بعنوان « ماصعوبة العمل الأدبي ؟ » قام بترجمته عادل العامل عن مجلة **الأديب السوفيتي** ٤ – ٧٤(١٠) .

تبقى نقطة استطرادية حول هذا المقال الذي قمنا بترجمته إلى العربية . الفكرة الجوهرية في المقال هي فكرة التغريب أو كسر المألوفية كما أشرنا ويقيني أن هذه الفكرة ليست

جديدة ولا غريبة في تراثنا فهي تمثل تياراً بلاغياً كان شائعاً ، ففي البلاغة العربية نجد هذه الفكرة بصيغ مختلفة . يقول العكسري في **كتاب الصناعتين** « ماكان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيّناً فهو من جملة الرديء المردود »(١١) . ويقول الصابي « الترسل هو ما وضح معناه ، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه وأفخر الشعر ماغمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة »(١٢) . بالإضافة إلى مانجده عند عبد القاهر الجرجاني في تفضيل الغموض إذ يقول « والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لاينزع إليه الخاطر ، ولايقع في الوهم عند بديهة النظر . ذلك أن كثرة دوران الشيء على العيون يجعله على الذكر ، فكل شبه راجع إلى الوصف والهيئة ترى وتبصر أبداً ، فالتشبيه المعقود عليها نازل »(١٣) . بل إن عبد القاهر يقول تماماً بأن الإدراك المتعود للأشياء لايحتاج إلى فكر . « الإدراك الجملي للاشياء يقع في النظر الأول ، ولا يحتاج الى فكر ، ومن ثم يقل أن يحتاج إلى قياس أو تشبيه » .(١٤) كما يمكن للقاريء أن يراجع دراسة مصطفى ناصف بعنوان **الصورة الأدبية**(١٥) للمزيد من المعلومات .

عباس التونسي

الفن باعتباره تكنيكاً

فيكتور شكلوفسكي

« الفن تفكير فى صور » هذا القول الذي سار وأصبح يتردد حتى على ألسنة طلاب المدارس الثانوية هو بمثابة المنطلق لأي متخصص متبحر في فقه اللغة ينهض بوضع نوع من النظرية الأدبية المنهجية . وقد انتشرت الفكرة ، التي ترجع جزئيا إلى بوتبني Potebnya وهي على حد قوله تذهب إلى أنه « بدون صور imagery ليس ثمة أدب وبصفة خاصة الشعر » ، ويضيف « إن الشعر مثله في هذا مثل النثر ليس إلا طريقة خاصة للتفكير والمعرفة » .

الشعر طريقة خاصة للتفكير ؛ أو بمعنى أدق طريقة للتفكير في صور ، طريقة تسمح بما يسمى « الاقتصاد في الجهد الذهني » ، طريقة تذهب إلى الإحساس بالسهولة النسبية لعملية التفكير ويتولد الشعور الجمالي كرد فعل لهذا الاقتصاد في الجهد الذهني ، هكذا ينظر الأكاديمى أوفسينكو – كولكوفسكي O- Kulikovsky ؛ وهو بلا شك قد قرأ أعمال أستاذه بوتبني وفهمها ولخص أفكارها بإخلاص . يعتبر بوتبني وأتباعه الكثيرون الشعر نوعا خاصا من التفكير ، التفكير من خلال الصورة . هم يشعرون بأن هدف

التصوير هو المساعدة على حصر الأشياء والأنشطة المتعددة في مجموعات وتوضيح غير المعروف بواسطة المعروف أو على حد تعبير بوتبنى :

« العلاقة بين الصورة وماتوضحه هى : أ) الصورة محمول معين Predicate لمتغير – أي هي الوسيلة اللا متغيرة لالتقاط مايدرك كمتغير . ب) الصورة أوضح وأبسط مما تشير إليه » .

وبعبارة أخرى :

« هدف الصورة هو تذكيرنا – ولو بالتقريب – بالمعاني التي تمثلها ، فباستثناء هذا لاتلعب الصورة دورا فى عملية التفكير ومن ثم فإن إلْفَنَا لها ينبغي أن يفوق إلفنا لما توضحه » .

لعله يكون مفيدا أن نحاول تطبيق هذا المبدأ على تشبيه تيوتشيف Tyutchev للبرق في الصيف بالشياطين الصم البكم أو تشبيه جوجول للسماء بثوب الله . « بدون صورة ليس ثمة فن » – « الفن تفكير في صور » . لقد أدت هذه المبادىء إلى تفسير متعسف للأعمال الأدبية . وقد قامت محاولات لتقييم حتى الموسيقى والعمارة والشعر الغنائي كتفكير « تصويري » . وبعد ربع قرن من هذه المحاولات أضطر أخيرا اوفيسينكو كولكوفسكي إلى وضع الشعر الغنائي ، العمارة ، والموسيقى في قائمة خاصة « الفن اللاتصويري » واعتبارها فنونا غنائية تتوجه أساسا للعواطف ، وهكذا يعترف بأن مساحة هائلة من الفن ليست إلا ضربا من ضروب التفكير ، وجزء من هذه المساحة ، الشعر الغنائي (بالمعنى الضيق) ، يشبه تماما الفنون المثيرة للصور المرئية وهو أيضا فن قولي ، والأهم من ذلك هو أن الفنون المرئية تتحول بطريقة غير ملموسة إلى فنون غير مرئية بالرغم من أن استجابتنا للنوعين متشابهة .

ومهما يكن من أمر ، فالتعريف « الفن تفكير في صور » الذي يعني أن الفن هو عمل الرموز (أُحْذِفُ عادة الأطراف الوسطى المعتادة في الجدال) ، هذا التعريف عاش حتى بعد سقوط النظرية التي يستند إليها ، عاش أساسا في أعقاب الحركة الرمزية خاصة بين مُنَظِّريها .

مايزال الكثيرون إذن يعتقدون أن التفكير فى صور – التفكير فى لوحات « الطرق والمناظر الطبيعية » و « الأخاديد والحدود » – هو السمة الأساسية للشعر . وبالتالي كان عليهم أن يتوقعوا أن يكون تاريخ الفن التصويري ، كما يسمونه ، هو بمثابة تاريخ لسلسلة من المتغيرات في الصور . ولكننا نجد أن الصور قلما تتغير من قرن إلى قرن ، من أمة إلى أمة ، من شاعر إلى شاعر ، وأنها تتتابع دون تغيير . إن الصور لاتنتسب إلى

أحد ، هي هبة الله . وبقدر ماتفهم عصرا من العصور يكون اقتناعك بأن الصور التي استعملها أحد الشعراء والتي تصورت أنت أنها صوره – قد أخذت بدون تغيير تقريبا من شاعر آخر . وأعمال الشعراء تصنف أو تجمع معا حسب التكنيكات الجديدة التي يكتشفونها ويشتركون فيها ، حسب تنظيمهم وتطويرهم لمصادر اللغة ؛ فلم يعد الشعراء يعنون بخلق الصور بقدر ما يعنون بتنظيمها . الصور معطاة للشعراء ، والقدرة على تذكرها أكثر أهمية من القدرة على خلقها .

والتفكير التصويري لايشمل ، بأي حال من الأحوال ، كل جوانب الفن ولاحتى كل جوانب الفن القولي . والتغيير في الصور ليس جوهريا بالنظر إلى تطور الشعر . نحن نعلم أنه غالبا مايكون هناك تعبير نعتقد أنه تعبير شعري خلق أساسا للمتعة الجمالية على الرغم من أنه قد يكون خلق فى الحقيقة بدون هذا القصد . وعلى سبيل المثال يرى أنينسكى Annensky أن اللغات السلافية شعرية ، ويبتهج أندري بلي A. Bely بطريقة وضع الصفات بعد الأسماء ، وهو تكنيك استعمله الشعراء الروس فى القرن الثامن عشر ، يقبل بلي بفرح هذا التكنيك كأمر فني – أو بدقة أكثر – كأمر مقصود ، إذا اعتبرنا القصد فنا . بالفعل فإن هذا التبادل العكسي للتركيب المعتاد الصفة – الاسم هو خاصية للغة (التي تأثرت بسلافية الكنيسة) . وهكذا فعمل ما قد يكون أ) مقصود كعمل نثري ويقبل كعمل شعري أو ب) مقصود كعمل شعري وينظر إليه كعمل نثري . وهذا يطرح قضية أن عزو الفنية Artistry إلى عمل مايتأتى من الطريقة التي نتلقى بها هذا العمل . « العمل الفني » – بالمعنى الضيق – يعني العمل الذي خلق بتكنيكات خاصة ومصممة كي تجعله واضح الفنية قدر الإمكان .

أما بالنسبة لاستنتاج بوتبني الذي يمكن أن يصاغ في هذه العبارة « الشعر يساوي الصورة » فقد استندت إليه كلية النظرية التي تقول بأن « الصورة تساوي الرمز » وأن الصورة قد تقوم بدور المحمول Predicate الثابت لموضوعات مختلفة . (وهذا الاستنتاج – لأنه يعبر عن أفكار مشابهة لنظريات الرمزية – حيّر بعض ممثليها الرئيسيين : أندري بلي ، مرزكفسكي Merezhkovsky ورفاقه الخالدين وشكل فى الحقيقة أساس النظرية الرمزية) . ينبع هذا الاستنتاج جزئيا من عدم تمييز بوتبني بين لغة الشعر ولغة النثر وبالتالي تجاهل حقيقة وجود مظهرين للصورة : الصورة كوسيلة عملية للتفكير ، كوسيلة لوضع الأشياء في قوائم ؛ والصورة كوسيلة شعرية لتأكيد انطباع ما . سأوضح هذا بمثال . أريد أن أسترعي انتباه طفلة صغيرة تأكل الخبز والزبد وتترك الزبد يعلق بأصابعها . سأناديها : (هه .. الأصابع الزبد ! » . هذه صورة لفظية ، مجاز نثري . والآن مثال آخر . الطفلة تلعب بنظارتي وتقع منها على الأرض . سأصيح بها « هه .. الأصابع

الزبد ! » . وهذه الصورة اللفظية مجاز شعري . (فى المثال الأول الأصابع الزبد كناية وفى الثاني استعارة . لكن ليس هذا ماأريد التأكيد عليه .)

التصوير الشعري وسيلة لخلق أقوى انطباع ممكن . وكأسلوب فإنه – اعتماداً على غرضه – ليس أقل أو أكثر تأثيراً من الوسائل الشعرية الأخرى . إنه ليس أكثر أو أقل تأثيراً من الجناس أو الطباق ، التشبيه ، التكرار ، الموازنة ، المبالغة وبقية الصور البلاغية الشائعة . كل هذه الوسائل تؤكد التأثير العاطفي لعبارة ما (بل إن هذه الوسائل تشمل حتى الكلمات والأصوات) . لكن الصور – في مظهرها – تشبه التصوير المبتذل في الحكايات الخرافية ، أو المواويل أو التفكير في صور . فمثلاً فى كتاب أفسينكو كولكفسكى « **الأدب والفن** » طفلة صغيرة تسمي الكرة بطيخة صغيرة . الصورة ليست إلا وسيلة من وسائل اللغة الشعرية ، أما التصوير النثري فليس إلا وسيلة للتجريد : أننا باستبدالنا بطيخة صغيرة بمصباح ، أو برأس نقوم بعملية تجريد لخاصية من خصائص الشيء وهي الاستدارة . وليس هذا بمختلف عن قولنا إن الرأس والبطيخة كلاهما مستدير ، فهذا هو المقصود ، إلا أنه لايمت إلى الشعر بصلة .

أما قانون « الاقتصاد فى الجهد الخلّاق » فقد حظي كذلك بقبول عام . كتب سبنسر :

« فى سعينا من أجل اكتشاف القوانين التي تقف وراء هذه الأقوال السائرة نلمح في كثير منها ضمنيا مدى أهمية الاقتصاد في الانتباه الذي يبذله القاريء أو المستمع . إن ماتهدف إليه معظم هذه المباديء المشار إليها هو تقويم الأفكار التي يمكن أن تفهم بأقل جهد عقلي ممكن ... ومن ثم فإننا نقول على سبيل الاستعارة إن اللغة عجلة التفكير . إذن يبدو سبب أن نفكر أنه في كل الحالات سيقلل الاحتكاك والقصور الذاتي من فعالية هذه العجلة ؛ كذلك فالشيء الرئيسي فى التأليف – إن لم يكن الأوحد – الذي يجب عمله هو التقليل – إلى أقل حد ممكن – من هذا الاحتكاك والقصور الذاتي » .

وكتب ريتشارد أفيناريوس Richard Avenarius :

« اذا كان ثمة روح تملك قوة لاتنفذ ، فلن تكون هناك أهمية لمدى مايستنفذ من هذا المعين الذى لاينضب ، ماسيكون مهماً هو الوقت الضروري للاستهلاك . ولكن لما كانت طاقة الروح محدودة فإن المرء يتوقع أن تسرع الروح لتقوم بالعملية الإدراكية بدرجة مساوية للاستهلاك بقدر الإمكان . وبالتالي يتناسب أقل استهلاك للطاقة مع أفضل النتائج الممكنة » .

ويرفض تراجتكسي Petrazhitsky في إشارة واحدة إلى القانون العام للجهد العقلي نظرية ويليام جيمس W. James عن الأساس الفيزيائي للعواطف وهي النظرية التي تتعارض مع أفكاره . وحتى الكسندر فيسلوفسكي A. Veselovsky يسلم بمبدأ « الاقتصاد في الجهد الخلاق » كنظرية تتجه أساساً إلى دراسة الإيقاع . ويوافق سبنسر على أن « الأسلوب المقبول هو بالتحديد الأسلوب الذي يوصل أعظم قدر من الأفكار في أقل كلمات » . أما أندري بلي فعلى الرغم من أنه قد أعطى في صفحاته الجيدة أمثلة كثيرة للإيقاع المخشّن (وخاصة في تلك الأمثلة عن بارتنكسي Bartynsky) وأظهر الصعوبات الموروثة في الكتابات الشعرية ، فقد اعتقد أنه من الضروري أن يتحدث في كتابه عن قانون « الاقتصاد في الجهد الخلاق » - وجهده في هذا الصدد جهد بطولي في سبيل خلق نظرية في الفن قائمة على حقائق غير مؤكدة من مصادر عتيقة ، اعتمادا على معرفته الواسعة بتكنيكات الخلق الشعري وعلى كتاب الفيزياء المقرر في المدرسة الثانوية .

ﻫ

وربما كانت هذه الأفكار عن الاقتصاد في الطاقة وعن قانون وهدف « الخلق الإبداعي » صحيحة عند تطبيقها على لغة التعامل اليومية ؛ إلا أنها مع ذلك امتدت إلى لغة الشعر . ومن هنا فأصحاب هذه الأفكار لم يميزوا بشكل صحيح بين قوانين اللغة العملية وتلك التي للغة الشعرية . وقد كان لهم في الشعر الياباني الذي يحتوي على أصوات لاتوجد في يابانية المحادثة أبسط دليل حي على مابين اللغتين من فروق . ولقد لاحظ ليوجاكوبنسكي L.Jakubinsky أن قانون المخالفة في الأصوات المائعة لاينطبق على اللغة الشعرية ، وقد أدى به هذا إلى أن يتصور أن لغة الشعر يمكن أن تسمح بوجود خليط من الأصوات المتشابهة بحيث يصعب النطق بها . وفي مقالته، وهي من الأمثلة الأولى للنقد العلمي ، يشير جاكوبنسكي بشكل استقرائي إلى التقابل بين قوانين اللغتين المشار إليهما (سوف أناقش هذه النقطة فيما بعد) .

يجب علينا ، والحال هذه ، أن نتحدث عن قوانين الإسراف والاقتصاد في لغة الشعر ليس على أساسا قياسها على النثر ولكن على أساس قوانيها هي ، لغة الشعر .

وإذا بدأنا باختبار القوانين العامة للإدراك فسنجد أن الإدراك يصبح اعتيادا آليا ، وهكذا كل عاداتنا ترتد إلى نطقة الآلية اللاواعية وإذا تذكر المرء أحاسيسه عند الإمساك بقلم أو التحدث بلغة أجنبية للمرة الأولى وقارنها بشعوره عند تأدية نفس الشيء للمرة الألف فسوف يوافقنا على ذلك . ومثل هذا النوع من إلْف الشيء يفسر المبادىء التي بموجبها نترك في حديثنا العادي جملا غير كاملة أو كلمات نصف منطوقة . في هذه العملية (المتحققة بشكل نموذجي في الجبر) استبدلت الأشياء برموز . إن الكلمات

التامة لايعبر عنها في الحديث السريع حيث تدرك أصواتها الاستهلالية بالكاد . ويضرب الكسندر بوجدين A. Pogodin مثالاً لطفل يعتبر جملة : الجبال السويسرية جملية بشكل سلسلة حروف ج . س . ج .

هذه الخاصية للفكرة لاتطرح فقط منهج الجبر لكنها تحرص أيضا على اختيار الرموز (الحروف خاصة الاستهلالية منها) . وبهذا المنهج الجبري للتفكير نفهم المدركات فقط كأشكال غير دقيقة الحدود ، لانراها في تمامها بل نتعرف عليها من خلال سماتها العامة ، فنرى الشيء كأنه ملفوف وموضوع في حقيبة ، نعرفه بهيئته الخارجية ، ولكننا لانرى منه إلا هذا الهيكل الخارجي ، وبالتالي يتهافت الشيء المدرك بأسلوب الإدراك النثري ، ولايترك حتى انطباعا أوليا ، بل حتى جوهره ذاته يُنسى في النهاية . مثل هذا الإدراك يفسر لنا لماذا نفشل في سماع الكلمة النثرية كاملة ، ومن ثمَّ يفسر لنا أيضا لماذا نفشل في نطقها (كما يحدث مع زلات اللسان الأخرى) . وبعملية الجبر هذه ، ومن خلال فرض عملية أتوماتية الإدراك على الأشياء ، يمكن تحقيق أكبر قدر من الاقتصاد في الجهد الادراكي . فالأشياء تحُدد فقط بملمح واحد صحيح ، رقم مثلا أو توظّف كما لو كانت في معادلة ولكنها لاتظهر في العملية الإدراكية نفسها :

« كنت أنظف حجرة ... منتقلا ، اقتربت من الأريكة لم أستطع أن أتذكر هل نفضت عنها الغبار أم لا . لم أستطع التذكر ، وشعرت بأنه من المستحيل أن أتذكر ذلك . إن هذه الحركات اعتيادية وغير واعية . أي أني إذا كنت قد نفضت عنها الغبار ونسيت فهذا قد تم بلا وعي ، ونفس الشيء إذا لم أكن قد فعلت . وإذا كان هناك شخص واع يراقبني حينئذ كان يمكن أن تظهر الحقيقة . وإذا لم يكن هناك من ينظر أو كان هناك أحد ولكن دون وعي ، وإذا كانت كل الحيوات المعقدة لكثير من الناس تسير هكذا وبلا وعي ، فمثل هذه الحيوات إذن كأن لم تكن أبدا » .

وهكذا فالحياة تعتبر لاشيء ، إذا أن إلْفَكَ الشيءَ يُلهيك عما تقوم به من أعمال ، وعما تلبسه من ملابس وتستعمله من أثاث ، يُذْهِلُكَ عن زوجتك ، ويبعدك عن فكرة الخوف من الحرب . « وإذا كانت كل الحيوات المعقدة لعدد كبير من الناس تمضي هكذا دون وعي ، فمثل هذا الحيوات كأن لم تكن أبدا » ، أما الفن فقد وُجد ليعيد للمرء إحساسه بالحياة ، وُجد ليجعله يحس بالأشياء وليعيد للحجر ماهيته ، يجعله حجرياً . غرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لاكما تعرف . وتكنيك الفن هو جعل الأشياء تبدو « غير مألوفة » ، جعل الأشكال صعبة ، كي يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك ، لأن هذه العملية جمالية منتهية فى حد ذاتها ، وينبغي أن يُعمل على بسطها . **الفن طريقة لنخبر فنية الشيء ، أما الشيء نفسه فليس مهما .**

إن مجال العمل الشعري (الفني) يمتد من المحسوس إلى المعرفي ، من الشعر إلى النثر ، من العيني إلى المجرد : من دون كيخوت سرفانتس – النبيل المتعلم الفقير نصف الواعي للذل الذي يحتمله في بلاط الدوق – إلى دون كيخوت تورجنيف المتحرر والفارغ في الوقت نفسه ؛ من شارلمان إلى الإسم « ملك » (في الروسية Charles وملك King مشتقتان بوضوح من نفس الأصل Karol) . معنى العمل إذن يتسع إلى الدرجة التي تختفي فيها البراعة والفنية . وهكذا فالحكاية الخرافية ترمز أكثر من القصيدة ، والمثل يرمز أكثر من الحكاية الخرافية ، وبالتالي فإن الجزء الأقل تناقضا مع نفسه من نظرية بوتبني هو معالجته للحكاية الخرافية التي يفحصها بدقة ، من وجهة نظره ، ولكن لما كانت نظريته لاتنهض بأعباء العمل الفني « التعبيري » فإنه لم يستطع أن ينهي كتابه ، وكما نعرف **ملاحظات فى نظرية الأدب** نشر في ١٩٠٥ ، بعد موت بوتبني بثلاثة عشرة عاما ، ولم يكمل بوتبني بنفسه سوى الجزء الخاص بالحكاية الخرافية .

إننا لانبدأ في التعرف على الشيء إلا بعد أن نراه عدة مرات ، الشيء أمامنا ونعرف عنه بعض التفاصيل لكننا لانراه ؛ ومن ثم لانستطيع أن نقول عنه أي شيء ذي قيمة . الفن يزيح الأشياء من أتوماتية الإدراك بطرق مختلفة . وهنا أريد أن أوضح طريقة استخدمها ليو تولستوي مرارا ، وهو الكاتب الذي يبدو في وصفه للأشياء ، على الأقل من وجهة نظر مرزكفكسي Merezhkovsky ، كأنه رآها في تمامها دون تبديل من جانبه أو تغيير .

تولستوى يجعل المألوف يبدو غريبا عن طريق عدم تسمية الشيء المألوف ، يصف الشيء كما لو كان هو نفسه يراه للمرة الأولى ، يصف حدثا كأن يحدث للمرة الأولى وعندما يصف شيئا يتجنب ذكر أسماء أجزائه ويعطي بدلا من هذا أسماء أجزاء مقابلة من شيء آخر . مثلا فى « العار » Shame يغرّب تولستوى فكرة الجَلْد بهذه الطريقة « أنْ تجلد الخارجين على القانون ، أن تقذفهم على الأرض ، أن تضربهم على مؤخرتهم بالسوط » ، وبعد سطور قليلة « أن تجلدهم على أردافهم العارية » ثم يعلق :

« لماذا بالتحديد هذه الوسائل الغبية المتوحشة لإحداث الألم وليست أي وسائل أخرى ، مثلا وخز أكتافهم أو أي جزء من أجسامهم بالإبر ، حشر أيديهم أو أقدامهم فى « الفلقة » أو أي شيء من هذا القبيل ؟ » .

أعتذر لاستخدام هذا المثال المزعج لكنه نموذج لطريقة تولستوي في وخز الضمير . الفعل المألوف « المجلد » جُعِل غير مألوف (غُرِّب) عن طريق وصفه وكذلك بالمبادرة لتغيير شكله دون تغيير طبيعته . تولستوي يستخدم تكنيك التغريب هذا باستمرار . فنجد مثلا أن الراوي في قصة Kholstomer حصان ، والقصة تعبير عن وجهة نظر

الحصان (أكثر منها تعبيرا عن وجهة نظر شخص ما) ، الأمر الذي يجعل مضمون القصة يبدو غير مألوف هنا نرى كيف ينظر الحصان إلى عُرف الملكية الخاصة :

« أفهم جيدا مايقولونه عنَ الجَلْد والمسيحية ، لكنني كنت حينئذ في محيط من الظلام ، تُرى ماذا يعنون ب « مِلكه » « مهره » ... لقد استنتجت من مثل هذه العبارات أن الناس يربطون دائما بيني وبين الإسطبل ، في ذلك الوقت كنت ببساطة لا أستطيع أن أفهم مثل هذا الارتباط . فقط بعد ذلك بوقت طويل عندما فرقوا بيني وبين الأحصنة الأخرى بدأت أفهم . لكني حتى آنذاك لم أستطع أن أفهم ماذا كانوا يعنون عندما كانوا يدعونني بـ « ملك الرجل » . الكلمة « حصاني » تشير إليّ ... إلى حصان حي ، وتقع من أذني موقعا غريبا مثل « أرضي » « هوائي » ، « مياهي » .

لكن تلك الكلمات تركت انطباعا قويا فيّ ، فأجدني أفكر فيها دائما ، وفقط بعدما خبرت الناس على اختلاف مشاربهم فهمت أخيرا ماذا كانوا يعنون . هم يقصدون أن الناس في الحياة تسيّرهم الكلمات لا الأفعال ، فالمسألة ليست حبهم لإمكانية القيام بعمل ما أو عدم عمله تماما وإنما حبهم استعمال الكلمات المتفق عليها فيما بينهم ، في موضوعات متنوعة ، يتفقون عليها ... كلمات تشير إلى أشياء مختلفة من قبيل « لي » « مِلكي » يطبقونها على أشياء متنوعة ، مخلوقات ، موضوعات كذلك الأراضي ، الناس ، الخيل . لقد اتفقوا على أنه من حق واحد فقط فيهم أن يقول « ملكي » على هذا الشيء أو ذاك . والشخص الذى يقول « هذا ملكي » على أكبر عدد من الأشياء ، حسب اللعبة المتعارف عليها فيما بينهم ، يعدون هذا الشخص أسعد الناس . ومع أني لا أدري ماقيمة كل هذا الكلام فإنني أعرف أنه حقيقي . ولمدة طويلة حاولت أن أشرحه لنفسي على أنه نوع من المكسب الحقيقي ، لكنني أضطررت إلى رفض شرحي لأنه تفسير خالٍ من الصحة .

وكثير ممن يدعونني « حصاني » ، على سبيل المثال ، لم يركبوني أبدا ، برغم أن غيرهم قد فعل . كذلك من يطعمونني : الحوذي ، الأطباء البيطريون ، الغرباء ، كل هؤلاء عاملوني على وجه العموم بشكل أكثر رقة ؛ على حين أن من يطلقون عليّ « حصاني » لم يكلفوا أنفسهم عناء هذه المعاملة . فى الوقت نفسه وبتوسيعي مجال ملاحظاتي أرضيت نفسي بأن فكرة « لي » أو « ملكي » – ليس فقط فيما يتصل بنا نحن الأحصنة – بل بالنسبة لآخرين أيضا – فكرة لا أساس لها سوى غريزة إنسانية ضيقة تسمى « حق الملكية الخاصة » . فالرجل يقول « هذا بيتي » وتجده لم يسكنه أبدا ، فقط تراه مشغولا ببنائه والقيام على صيانته ، والتاجر مثلا يقول « هذا

محل المنسوجات الخاص بي » وهو لم يلبس قط أي ملابس صنعت من أحسن قماش يحتفظ به في محله هذا .

وهناك من يسمون بقعة من الأرض «ملكهم » لكنهم لم يروها قط ، ولم يتجولوا فيها . هناك أناس يدعون غيرهم « مواليهم » وهم لم يروهم أبدا وكل العلاقة التي تربط بينهم هي تعامل « الملاك » مع الموالي بلا عدل .

هناك رجال يدعون النساء « حرمنا » أو « زوجاتنا » ومع ذلك فَهُنَّ يعاشرن رجالا آخرين . والناس يكافحون ليس من أجل ماهو طيب فى الحياة ولكن من أجل البضائع التي يمكن أن يطلقوا عليها « بضائعنا » .

وإنني الآن جِدُّ مقتنع بأن هذا هو الفرق الجوهري بيننا نحن الأحصنة وبين البشر . ولهذا ، وبدون حتى أعتبار للجوانب الأخرى التي نتفوق فيها على بني البشر ، بل فقط باعتبار هذه الفضيلة الوحيدة ، نستطيع أن نزعم بجسارة أننا أرقى من البشر في سلم المخلوقات الحية . إن سلوك الناس — على الأقل أولئك الذين عرفتهم — مسيرّ بالكلمات — أما نحن فبالأفعال » .

ويقتل الحصان قبل نهاية القصة لكن طريقة السرد أي تكنيكه ، لايتغير :

« بعدئذ وضعوا جثمان سربوخفسكى الذى خَبُر العالم ، أكل وشرب ، وضعوه تحت الأرض ، لم يستطيعوا إرسال شيء من جثمانه ، لا جلده ولالحمه ولا حتى عظامه ، إلى مكان ما ليبيعوه ويربحوا منه بعض المال . لكن لأن جسمه الميت الذي تجول في العالم مايقرب من عشرين عاماً كان حملاً ثقيلاً على الجميع فقد كان دفنه يعد بمثابة إرباك غير ضروري للآخرين ، فمنذ وقت طويل لم يكن أحد في حاجة إليه وأصبح منذئذ عبئا على الجميع . إلا أن البشر الأموات الذين يدفنون من يموت لهم يرون أنه من الضروري أن يتزيّ بحلة جديدة . أن يرتدي الجسد المنتفخ الذي سرعان مايتعفن زيًّا جيدا براقا وحذاء لامعا ، وأن يوضع فى كفن جديد تزينه شرّابات جديدة من الجوانب الأربعة ، ثم يوضع هذا الكفن فى تابوت من الرُّصاص ويشحن إلى موسكو ، وهناك يخرجون العظام القديمة وفى نفس البقعة يخفون الجسد المتعفن يعج بيرقات الدود على زيّه الجديد وحذائه النظيف ، يغطونه تماما بالقذارة » .

وهكذا نرى فى نهاية القصة تولستوي مستمرا في استخدام نفس التكنيك رغم أن الباعث عليه (السبب فى استخدامه) كان قد انتهى .

في الحرب والسلام يستخدم تولستوي نفس التكنيك في وصف المعارك ، كما لو كانت المعارك شيئا جديدا . هذا الوصف أطول من أن يقتبس .

في البعث **Resurrection** يصف تولستوي المدينة والمحكمة مستعملا نفس الطريقة ؛ وهو يستعمل تكنيكا مشابها في « سوناتا كرتزر » « Kreutzer Sonata » عندما يصف الزواج – « لماذا يجب عندما يشعر اثنان بتآلف روحي أن يتضاجعا ؟ » . ولم يكتف تولستوي بتغريب هذه الأشياء ولكن كان يسخر من أشياء أخرى :

« وقف بيير من بين رفاقه الجدد وشق طريقه بين نيران المخيم إلى الناحية الأخرى من الطريق حيث – فيما يبدو – يُحْتَجز الجنود الأسرى . هناك أراد أن يتحدث معهم لكن الحراسة الفرنسية استوقفته على الطريق وأمرته بالعودة . وامتثل بيير وعاد لكن ليس إلى نار المخيم ولا إلى رفاقه لكن إلى عربة مهجورة عارية عن طقمها ، وعلى الأرض بالقرب من عجل العربة جلس مربّعا قدميه بالطريقة التركية . وخفض رأسه ، جلس بلا حركة لوقت طويل ، مفكراً . أكثر من ساعة مرت ، لم يزعجه أحد . فجأة انفجر ضاحكا ضحكة قوية خشنة عالية لفتت أنظار الرجال حوله فالتفتوا مندهشين من هذا الضاحك الغريب ... « ها .. ها .. ها .. » ضحك بيير ، وبدأ يتحدث إلى نفسه ... « الجندي لم يسمح لى بالمرور ... أمسكوا بي ، احتجزوني ... ني ......ني ... روحي الخالدة ... ها .. ها .. ها .. » ضحك والدموع تترقرق فى عينيه ...

ألقى بيير نظرة خاطفة إلى السماء في عمق النجوم الراحلة اللاهية .. « كل هذه النجوم لي ، كلها فيّ ، كلها أنا » . هكذا فكّر بيير . « وكلها أمسكوها ووضعوها في حوش مغلق » ، ابتسم بيير وذهب إلى رفاقه ليرقد وينام » .

ويستطيع من يألف أعمال تولتسوي أن يجد مئات من الفقرات التي تشبه هذه الفقرة . وتظهر طريقته في رؤية الأشياء خارج سياقها المألوف بشكل واضح في أعماله الأخيرة ، فيصف تولستوي الشعائر والعقائد التي يهاجمها كما لو كانت غير مألوفة ، فنراه يضع المعاني اليومية للكلمات محل المعاني الدينية التي تحملها عادة والتي تشيع في الطقوس الكنسية . وقد تأذى الكثير من القراء عند قراءة مثل هذه النصوص واعتبروها تجديفا وكفرا مستنكرين تقديم مايقدسونه وكأنه شيء غريب فظيع . إن رد فعلهم هذا يأتي أساسا من التكنيك الذي نظر من خلاله تولستوي إلى بيئته معبرا عنها . وبعد الالتفات إلى ماتجنبه طويلا وجد تولستوي أن ادراكاته قد زعزعت ايمانه .

وتكنيك التغريب ليس تكنيك تولتسوي وحده لكني استشهدت به لأن أعماله معروفة للجميع .

والآن بعد أن شرحنا طبيعة هذا التكنيك فلنحاول أن نتلمس ، ولو بشكل تقريبي ، الحدود التي يمكن أن يطبق فيها . أما أنا شخصيا فأشعر أن التغريب يوجد حيثما يوجد شكل ، أو بمعنى آخر فالفرق بين وجهة نظر بوتبني ووجهة نظرنا هو : إن الصورة لاتمثل مشارا إليه ثابتا يشير إلى تعقيدات الحياة المتشابكة التي تتكشف من خلالها فليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى ، ولكن غايتها هي أن تخلق إدراكا خاصا للشيء ، الصورة **تخلق « رؤية » للشيء بدلا من أن تكون وسيلة لمعرفته .**

(وعلى هذا) فيمكن حتى دراسة هدف الصورة فى الأدب الجنسي بدقة أكثر ؛ فالشيء الجنسي عادة مايقدم كما لو كان يري لأول مرة ويقدم جوجول Gogol فى « ليلة عيد الميلاد » هذا المثال :

« وهنا أوغل هو في الاقتراب منها ، وسعل ، وضحك ، ولمس بأصابعه الطويلة يدها المكتنزة العارية وقال على نحو ارتسم فيه معا الدهاء والرضا عن النفس :

– ماهذا الذى لديك ياصولوخا الرائعة ؟

وابتعد ، إذ قال هذا ، قليلا إلى الوراء .

– « ماذا ؟ إنها يد ، ياأوسيب نيكيفوروفيتش » . أجابت صولوخا .

وقال السكرتير متوددا وهو يشعر بالرضا لاستهلاله هذا : « هم ! يد ! ها .. ها .. ها .. » ثم أخذ يجوب الغرفة .

– « وماهذا ياصولوخا الغالية ؟ » قال هذا بذات الشكل السابق ، مقتربا منها من جديد ومحتضنا عنقها بلطف ، ومبتعدا بذات الطريقة إلى الوراء .

– « كأنك لاترى ، ياأوسيب نيكيفوروفيتش » ، أجابت صولوخا – « إنها العنق ، وعلى العنق عقد » .

– « هم ! على الرقبة عقد ! ها .. ها .. ها .. ! » وخطا السكرتير من جديد في الغرفة ، فاركا يديه .

– « وماهذا لديك ياصولوخا الفريدة ؟ » ... ولايُعرف ماالذي هَمَّ السكرتير بمسه بأصابعه الطويلة في هذه اللحظة » .

ويقول كنوت هامسون Knut Hamsun في « الجوع » «Hunger» : « ظهرت معجزتان بيضاويتان من تحت بلوزتها » .

الموضوعات الجنسية كذلك يمكن أن تُقدم مجازيا بغرض واضح هو إبعادنا عن التعرف عليها . ومن هنا فالأعضاء الجنسية يشار إليها كقفل ومفتاح ، أو كأدوات التنجيد أو القوس أو الخاتم والمخاريز كما في أسطورة ستفيور Stavyor حيث لايتعرف زوج على زوجته المتنكرة فى زي محارب وتُقدِم لغزا :

تذكر ، ستفيور ، هل تتذكر
كيف كنا نتمشى ونحن صغار
سويا أنا وأنت لعبنا أحيانا بمخراز –
كان لك مخراز ذهبي
ولكن كان لي خاتم مطلي بالذهب ؟
كنتُ أجد نفسي فيه من حين لآخر
ولكنك كنتَ تتوافق معه دائما »
قال ستفيور ابن جودنفتش
« ماذا ! أنا لم ألعب معك بالمخاريز . »
ثم قالت فسليسا مولنشينا : « هكذا يقول .
هل تذكر ، ستفيور ، هل تتذكر
لابد أن تعرف الآن . أنا وأنت تعلمنا معا
القراءة والكتابة ؛
لي كان نبع حبر من فضة
لك كان قلم من ذهب
ولكنني كنت أرطبه قليلا من حين لآخر
وأرطبه الآن ودائما . »

وفي رواية أخرى للأسطورة نجد مفتاح اللغز :

هنا قامت المبعوثة الهائلة فسليوشكا
برفع ثوبها إلى أعلى السرة
وهنا ستفيور الشاب ابن جودنفتش
تعرّف على خاتمه المطلي ذهبا .

وليس التغريب تكنيكا للتعمية الجنسية – تكنيكا من تكنيكات التورية – فحسب ولكنه أيضا الأساس والغرض الذي تقوم عليه جميع أنواع الأحاجي . وتتظاهر كل الأحجية بأنها تظهر موضوعها إما من خلال كلمات تصفه وتحدده غير أنها تبدو أثناء القائها غير

منطبقة على المعنى الظاهري (مثل : جبنا جبنه في جبنا) ، أو من خلال أصوات غريبة ولكنها تشاكل الموضوع (طلعت أدب نزلت أدب لقيت الدب بيقزقز لب) .

حتى فى الصور الجنسية التي لايقصد بها الإلغاز نجد التغريب هذا ؛ مثلما نجده في التصوير الشعبي « التمرغ على الحشائش » أو « احتراق الوردة » . فتكنيك التغريب واضح فى الصور الشائعة – كموتيف للتأثير الجنسي – حيث لايستطيع دب أو أي حيوان متوحش آخر (أو شيطان مع أسباب مباينة لعدم التعرف) أن يتعرف على إنسان . ويبدو عدم التعرف في الحكاية التالية نموذجيا :

« كان هناك فلاح يحرث حقلا مستعينا بفرس بلقاء . اقترب دب منه وسأله :
« ياعم ماذا جعل هذه الفرس بلقاء ؟ »
– « أنا بنفسي . » .
– « ولكن كيف ؟ »
– « دعني أفعل نفس الشيء لك . »

ووافق الدب وربط الفلاح قدمي الدب معا بحبل ، أخذ إحدى شفرتي المحراث ، وأحماها ووضعها على مؤخرته . حوّل الفلاح الدب إلى دب أبلق بحرق فرائه حتى الجلد بشفرة المحراث . حل الرجل وثاق الدب الذي ابتعد ليهجع تحت إحدى الأشجار .

طار عقعق وحط على الفلاح ليلتقط اللحم من فوق قميصه ، فأمسك به وكسر إحدى ساقيه . وطار العقعق ليحط على نفس الشجرة التي يستريح الدب تحتها . وبعد هذا حطت حشرة على الفرس وبدأت في قرصها فأمسك بها الفلاح وأخذ عصا ودفع بها فى مؤخرة الحشرة ثم تركها تذهب فطارت إلى الشجرة حيث كان الدب والعقعق . قعد ثلاثتهم هناك .

وجاءت زوجة الفلاح محضرة له الغداء فى الحقل ، وبعدما انتهى الفلاح وزوجته من تناول الطعام في الهواء الطلق بدأ يتصارع معها على الأرض .

رأى الدب هذا وقال للعقعق والحشرة : « ياالله ... الفلاح يريد أن يبقع شخصا آخر مرة أخرى . »

قال العقعق : « إنه يريد أن يكسر إحدى ساقيه . »
وقالت الحشرة . « لا . إنه يريد أن يدفع بعصا في مؤخرته . »

إن تشابه التكنيك في هذه الحكاية وفي قصة تولستوي « Kholsomer» واضح على ما اعتقد . إننا غالبا مانجد الفعل الجنسي في الأدب مغربا ؛ فمثلا في **الديكاميرون Decameron** نجد إشارات إلى « حك البرميل » أو « إمساك البلبل » حيث التغريب مستخدم في وصف الأعضاء الجنسية .

وهناك عدد كبير من الحبكات التي تعتمد على مثل هذا اللاتعرف ؛ مثلاً في أفنسيف Afanasyev في **حكايات حميمة Intimate Tales** تعتمد قصة « العشيقة الخجول » كلها على تواجد شيء غير مسمى باسمه الحقيقي ، أو بعبارة أخرى ، على لعبة اللاتعرف . ونجد نفس الأمر في الحكاية رقم ٥٢٥ فى « التنورة المُنَقَّطَة » لأونتشكوف Onchukov ، وأيضا في حكاية الدب والأرنب من **حكايات حميمة** حيث الدب والأرنب يصنعان « جرحا » .

وتقابلات مثل « يد الهاون » و « الهاون » أو « الشيطان والمناطق الشيطانية » (في **الديكاميرون**) ، تصلح أيضا أمثلة لهذا التكنيك ، تكنيك التغريب أو كسر المألوفية . وفي مقالتي عن بناء الحبكة عالجت التغريب في الموازنة السيكولوجية ، لذلك أعيد القول هنا بأن إدراك اللاإمتجانس في سياق متجانس هام في عملية الموازنة هذه . إن غرض الموازنة ، كما هو الحال بالنسبة للغرض من الصورة ، هو تحويل الإدراك المعتاد لشيء ما إلى مجال آخر من إدراك جديد ، أي صنع تكيف دلالي جديد .

إن دراسة الكلام الشعري في تراكيبه الصوتية والمعجمية ، كذلك في خصائص التوزيع المميز للكلمات ، وأيضا في تراكيب الفكرة المميزة المركبة من الكلمات ، نجد في كل هذا العلامة المميزة للفنية وهي – أننا نجد مادة خلقت قصدا لكيْ تزيل الأتوماتية من عملية الإدراك ، وبالتالى فهدف الكاتب هو أن يخلق رؤية تنبع من الإدراك اللاأتوماتي . إن العمل الذي يخلق فنا يقوم أساسا على عملية إعاقة الإدراك ، ولذلك فأعمق التأثيرات الممكنة تنبع عن ذلك النوع من الإدراك المعوق . وكنتيجة لهذه الإعاقة يدرك الشيء لا كما هو فى المكان لكن كما هو في استمراريته . وعلى هذا فلغة « الشعر » تعطى إحساسا بالرضا وكما يقول أرسطو فإن لغة الشعر يجب أن تظهر غريبة ورائعة ؛ وفي الحقيقة ، فهي غالبا ماتكون بالفعل أجنبية ؛ فنجد الأشوريين يستخدمون السومرية ، وأوربا تستخدم اللاتينية في العصور الوسطى ، والفرس الكلمات العربية ، والأدب الروسي البلغارية القديمة ، أو لغة الأغاني الشعبية التي تقترب من الفصحى الراقية . والعبارات المأثورة الشائعة الاستعمال في لغة الشعر ، وتعقيد الأساليب الجميلة الجديدة ، والأسلوب الغامض في لغة أرنوت دانيل A . Daniel مع الأشكال المخشنّة **التى تجعل النطق صعبا** ، كل هذه الوسائل تستخدم بنفس الطريقة ، ويوضح جاكوبنسكي مبدأ « التخشين » الصوتي للغة الشعر فى حالة تكرار الحروف المتطابقة . فلغة الشعر ،

إذن ، لغة صعبة ، مخشنة ، معوّقة ، وفي لحظات قليلة تقترب من لغة النثر ، لكن هذا لايَلْغي مبدأ الشكل « المخشن »« بالنسبة لها :

« أخته كانت تسمى تاتينا Tatyana
ولأول مرة سوف
نُسَطّع الصفحات الرقيقة
لرواية بمثل هذا الاسم »

هكذا كتب بوشكين . وكانت اللغة الشعرية لمعاصري بوشكين هي أسلوب درزفن Derzhavin الأنيق ، إلا أن أسلوب بوشكين كان صعبا بالنسبة لهم لأنه كان يبدو حينذاك مبتذلا . ويجب أن نتذكر فزع معاصري بوشكين من سوقية تعبيراته حيث استعمل اللغة الشعبية كوسيلة لإطالة الإنتباه مثلما استعمل معاصروه عامة الكلمات الروسية فى حديثهم بالفرنسية (انظر علىٰ سبيل المثال تولستوي في **الحرب والسلام**)

ولم تزل هناك ظواهر لم تعالج ، فاللغة الروسية الأدبية التي كانت في الأصل أجنبية بالنسبة لروسيا ، وجدت طريقها إلى لغة الشعب إلى حد أنها اختلطت بأحاديث الناس ، ومن الناحية الأخرى ، بدأ الأدب الآن يميل نحو استعمال اللهجات (رميزوف Remizov ، كليويف Klyuev ، إسّنين Essenin ، وآخرين ، مع اختلافهم في الموهبة وتشابهم في اللغة ، فهم يقصدون إلى الإقليمية) ، والحوشي من اللغات (التى مهدت لقيام جماعة السفرينين Severyanin) ، وحاليا يغير مكسيم جوركي من استعمال اللغة الأدبية القديمة إلى العامية الأدبية الجديدة لليسكوف Leskov أي أن الكلام العادي واللغة الأدبية قد تبادلا الأماكن وبزغ أخيراً اتجاه قوي إلى خلق لغة شعرية جديدة (انظر أعمال ف . إفانوف V. Jvanov وغيره يقوده خليبنكوف Khlebnikov ، وفي ضوء هذه التطورات يمكن أن نعرّف الشعر بالكلام **الرقيق الملتوي** ، الكلام الشعري **كلام مُشكَّلَ** أما النثر فهو الكلام العادي المقتصد السهل ، الصحيح . إن إلٰهَة النثر هي إلهٰة المحدد البسيط المباشر في التعبير مثل تعبيرات الطفولة . سوف أناقش الشكل المخشن والتعويق كقاعدتين الفن بشكل أطول في مقالة عن بناء الحبكة .

ومهما يكن من أمر ، فإن موقع أولئك الذين يقولون بفكرة ترشيد الطاقة الفنية (كأمر موجود ومميز فى اللغة الشعرية) يبدو للوهلة الأولى منطبقا فيما يتصل بمشكلة الإيقاع ؛ بحيث يبدو وصف سبنسر للايقاع صحيحا كل الصحة :

« عندما يستقبل الجسم هزات مختلفة ، فعليه أن يجعل العضلات مستعدة لمواجهة أشد هذه الهزات التي لايعرف متى ستحدث . كذلك العقل في استقباله ملفوظات

غير منظمة يجب أن ينشط منظوراته بدرجة كافية للتعرف - على الأقل - على الأصوات التي يسهل تَقَبُّلها ، وإذ تتكرر الهزات بنظام محدد فإن الجسم قد يسخِّر قواه لضبط المقاومة المطلوبة لكل هزة وكذلك إذا كانت المقاطع موزونة ، منظمة فإن العقل يمكن أن يرشد طاقاته بتوقع الانبتاه المطلوب لكل مقطع » .

تبدو هذه الملاحظة واقعة تحت وهم الخلط بين قوانين اللغة الشعرية واللغة النثرية . لقد فشل سبنسر تماما في كتابه **فلسفة الأسلوب** في التمييز بين هاتين اللغتين . فالإيقاع قد يقوم بوظيفتين . و إيقاع النثر أو إيقاع أغنية عمل مثل « Dubinushka » حيث يُسمح لأعضاء فريق العمل أن يصيحوا معا صيحات التشجيع أو الإرهاق وهو أمر يسهِّل العمل بجعله آليا . وفي الحقيقة إنه من السهل السير في موكب بمصاحبة موسيقى أكثر من السير بدونها . وأن تسير وأنت تحادث رفيقا أسهل من أن تسير وحيدا ، لأن السير (في الحالة الأولى) يتم بشكل لاشعوري . وهكذا فإيقاع النثر عنصر أتوماتي هام ، أما إيقاع الشعر فليس كذلك . هناك « نظام » في الفن ؛ غير أننا لانجد عمودا واحدا فى المعابد الإغريقية يقوم بالضبط في مكانه المحدد . فالإيقاع في الشعر بالمثل إيقاع لايخضع لنظام صارم . وهناك محاولات كثيرة لتقنين حالات الضرورة الشعرية لكن مثل هذه المحاولات جزء من المشكلة الراهنة في نظرية الإيقاع .

ومن الواضح أن مثل هذا التقنين لن يجدي ؛ فالمشكلة ، في الواقع ، ليست من قبيل تعقيد الإيقاع ولكنها من قبيل كسر نظامه . وكسر النظام هذا لايمكن التنبوء به ، وإذا أصبح تقليدا فلن يبقى صالحاً لتخشين اللغة . لكن لن أناقش الإيقاع بشكل مفصل هنا لأني أنوي أن أكتب كتابا حوله .

فيكتور شكلوفسكي
ترجمة : عباس التونسي
مراجعة : حسن البنا

هوامش البحث

(١) اعتماداً على عرض فردريك جيسمون . راجع
Frederic Jameson, The Prison - House of Language : A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princeton : Princeton University Press, 1974), pp . 43 - 98 .

(٢) معنى التغريب هنا مختلف عن المعنى البريختي للمصطلح . المعنى هنا جعل الشيء غريباً أي كسر المألوفية فالتغريب عند شكلوفسكي مرتبط بالغرابة وليس الغربة ولاشك أنه يقترن كمفهوم من الإدهاش . وبالرجوع إلى القاموس الروسي وجدنا أن أصل المصطلح يتضمن فكرة التفرد بالإضافة الى الغرابة .

(٣) كان موقف تروتسكي هو الموقف الماركسي الوحيد الذي « يثمن » إنجازات الشكليين ويرى ضرورة تطوير منهجهم والانتقال من رؤية الشكل في العمل الأدبي إلى رؤية موقفه ومضمونه . وللمزيد من المعلومات عن تاريخ المدرسة الشكلية يمكن مراجعة : Victor Erlich, **Russian Formalism** (New Haven : Yale University Press, 1981) .

(٤) نسبة الى جامعة تارتو فى جمهورية استونيا السوفيتية .

(٥) **Sborniki po teorii poeticeskogo jazyka**, II, (Petersburg, 1917)

(٦) Lee Lemon and Marion Reis, trans., **Russian Formalist Criticism : Four Essays** (Lincoln : University of Nebraska Press, 1965) pp. 5 - 24 .

(٧) Victor Chklovski, **Sur la théorie de la prose**, traduit du russe par Guy Verret, (Lausanne : LAge dHomme, 1973) pp. 9 - 28 .

(٨) Tzvetan Todorov, trans., **Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes** (Paris : Seuil, 1965) .

(٩) Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska,eds., **Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views** (Ann Arbor : Michigan Slavic Publications, 1978) .

(١٠) فيكتور شكلوفسكي « ماصعوبة العمل الأدبي ؟ » **الأقلام** ١٦ : ٤ (شباط ١٩٨١) ، ترجمة عادل العامل ، ص ٩٤ – ٩٨ .

(١١) أبو هلال العسكري ، **كتاب الصناعين** (القاهرة : عيسى الحلبي ، ١٩٥٢) ص ٦٤ .

(١٢) أبو اسحاق الصابي عن كتاب ضياء الدين بن الأثير ، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، الجزء الثاني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (القاهرة ، ١٩٣٩) ص ٤١٤ .

(١٣) عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة** (استانبول : مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤) ص ١٣٣ – ١٣٥ .

(١٤) نفس المرجع السابق ، ص ١٣٨ .

(١٥) مصطفى ناصف ، **الصورة الأدبية** (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٥٨) . راجع البحث السابع من الفصل الثاني .

حوار مع
إدوار الخراط
يوم ٣ يناير ١٩٨٢

أجرى الحوار
صبري حافظ

EXCERPTS FROM THE INTERVIEW WITH EDWARD AL — KHARRAT

Sabri Hafiz

My abiding concern has always been man's loneliness and his estrangement from himself, from society, from the universe. A desolate, silent universe that was not designed to respond to man's questions, or to grant his desires. Man as an island ... his isolation ... But at the same time his yearning for communication.

Another problem which has preoccupied me is the relation between the present, the contingent, the transient, on the one hand, and the everlasting, the necessary, the stable, on the other; between, one might say, the relative and the absolute, or between the «human» and the «divine.»

During the period when I was writing my novel **Rama and the Dragon,** I was working with some basic concepts regarding the levels of meaning and form itself. Form as it is predominant in Arab culture and, even before, in Pharaonic culture, was mainly repetition. This form could certainly be linked to the relation between the relative and the absolute. In the case of the arabesque, we find that circular repetition is infinite by its very nature, whereas the elements that constitute it are partial, minute and finite in nature. The coupling of the finite, partial and minute and their infinite repetition allows the finite to transcend itself into the infinite and the partial to transcend itself into the whole.

The episodic structure of my novels is linked to the abstract designs of the hieroglyphs, the closed cartouches that are repeated indefinitely on the walls of the ancient temples.

In my early days I was greatly influenced by the Russian novelists, Tolstoy and Dostoevsky, as well as by the English Romantic poets, Shelley, Keats and Byron. I read Joyce later and, although I was not immediately impressed by his novel, it has had nonetheless a kind of gradual but deep subterranean effect on me.

The influence of the Arab heritage was profound and essential: **The Thousand and One Nights,** the classical texts from the Jahiliyya to Subh al-A^{c}sha, as well as Coptic and Christian readings, these have all had a very powerful and lasting influence on me.

صبري حافظ :

ادوار الخراط واحد من الكتاب القلائل الذين ساهمت كتاباتهم في صياغة حساسية فنية جديدة ، وفي تأسيس مستوى من الإبداع والمعالجة والمغامرة الأدبية يؤدي مجرد وجوده إلى تغيير المعايير النقدية السائدة وإلى إراقة الكثير من الشك على المسلمات المطروحة فى الساحة الأدبية وإلى إعادة التفكير في كل ما إعتبرته الحركة الثقافية – لفترات طويلة – انجازات أدبية كبيرة . لأن ادوار الخراط يطرح في أعماله الإبداعية وكتاباته النقدية على السواء تصورا جديدا لعملية الكتابة وبالتالي لمفهوم الفن ودور الكاتب .

وهذا التصور الجديد الذي يواجهنا منذ مجموعته الاولى **حيطان عالية** عام (١٩٥٨) حتى مجموعته الأخيرة **اختناقات العشق والصباح** (١٩٧٩) ليس تصورا (استاتيكيا) ثابتا ولكنه تصور فعّال (ديناميكي) فيه بعض العناصر الثابتة ، بالطبع ، وبعض العناصر المتحركة والمتحولة والمتغيرة .. في بداية هذا اللقاء نحاول أن نتعرف على العناصر الثابتة في هذا التصور الشامل المتميز الأصيل لمفهوم الفن ولعملية الكتابة ، وبالتالي لدور الكاتب بالنسبة للفن نفسه ، وبالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه .

ادوار الخراط :

سأحاول أن أتناول النقطة الأخيرة التي أثرتها والتى تتعلق بالعناصر الثابتة والعناصر المتغيرة .

فى ظني أن هناك بالفعل عناصر ثابتة ، هي ماتشكل – إذا صح التعبير – همومي التى مافتئت تصاحبني منذ أن بدأت الكتابة ، بل ربما منذ أن بدأ «الوعي» عندي وإن كان ذلك بصورة بدائية أو جنينية بطبيعة الحال . منها ، كما يتضح للوهلة الأولى لأي قارىء يُعني بتقصّي ماأحاول أن أنقله ، قضية وحدة الانسان ، أو وحشة الانسان ، سواء وحشته أمام نفسه ، وحشته ووحدته في المجتمع وبين الناس ، بين رفقائه ورصفائه وأخوته ، وحدته حتى في العلاقات الحميمة التى يُكونُها ، العلاقات التي يمكن أن تكون أكثر العلاقات خصوصية والتصاقا والتي يُفترض أن تسقط فيها حيطان هذه الوحدة ، ثم وحدته في هذا الكون ، في هذا العالم الصخري الصموت الذى لم يُصنع له ، ولم يُصنع لكي يستجيب لرغباته ونزوعاته وأشواقه . هذه الوحشة أو هذه الوحدة ، هذا الانعزال هى مايُكوِّن حقيقة أنَّ الانسان جزيرة منفصلة – هذا هم ثابت من همومي . في الوقت نفسه الذي تجد فيه أن الرغبة اللاعجة والنزوع المحرق نحو التواصل ، نحو كسر هذه الحيطان ، نحو الاتصال – بل الاندماج – بين المرء ونفسه ، بين الرجل والمرأة ، بين المرء وزملائه ورفقائه ورصفائه في المجتمع ، وأخيرا بين الانسان والكون . هذان التياران ، أو

هذان الهمّان ، هما فى تصوري ، من العناصر الثابتة في كتاباتي ، وهناك أيضا عناصر كثيرة ثابتة مرافقة لهذين العنصرين ، منها فيما أتصور ، طرح لقضية أخرى هي العلاقة بين الآني العرضي العابر ، وبين الدائم الثابت الباقي أو بين مايمكن أن نسميه «النسبي» ومايمكن أن نسميه «المطلق» – أى باختصار مايُصطلح على تسميته بالعلاقة الحميمة الخطيرة والمحرقة بين «الانساني» ومايمكن أن يُسمى «الالهي» .

هناك أيضا أحلام البحث عن الحرية ، والعدالة ، والحقيقة .

هذه أشياء اظنها من همومي الثابتة .

لكني لاأدري ماذا تتصوره ، بالضبط ، عن الفروق بين الثابت والمتغير . ماهو في تصورك العنصر الديناميكّي ، أو التحول ، أو التغير الذى طرأ في خلال عمل استغرق نحو أربعين عاما ، بين أول ماكتبت في **حيطان عالية** ، وآخر ماكتبت في **الاختناقات** .

صبري حافظ :

قبل أن انتقل إلى الحديث عن العناصر المتحولة والمتغيرة ، أريد أن اطرح استفسارا أثارته إجابتك عن مسألة حيطان الوحدة العالية التي يرغب الانسان في كسرها . هل هي حيطان تخلقها الذات الباحثة عن التواصل ؟ أم يصنعها المجتمع الذي يحول بين الانسان والتحقق ؟

ادوار الخراط :

لاتخلقها الذات ، بالتأكيد . وإنما هى تُفرض على الذات . من أين تفرض ؟ وكيف تفرض ؟ أظن أن هناك مستويات كثيرة في هذا المجال .

هناك الفرض الذي يأتي مما يمكن أن يُسمى بحتمية الوضع الانساني . حتمية الكيان الانساني المتفرد . حتمية الوعي ، لأن الانسان ، في النهاية ، هو وعي . حتمية الوعي الانساني ، وانفراد وتوحد هذا الوعي . ربما كان هذا الجانب من الجوانب صعبة التقصي والاستبصار ، صعبة الوصول أو الغوص في مدارجها المختلفة .

هناك ، بالطبع وبشكل واضح وبديهي ، الحيطان التي يفرضها النظام الاجتماعي . هذه من البديهية بحيث لاتكاد تحتاج إلى بيان . في نُظُم القهر المتعددة الأشكال التي يعيش فيها الانسان ، هناك هذه الحيطان . وليست هذه الحيطان مفروضة من قوى مطلقة ، هي حواجز وحيطان يفرضها الانسان على نفسه – إذا افترضنا أن الانسان هو الانسان بمعناه الشامل : الحواجز التي تفرضها المصالح المختلفة والنزوعات والمطامع المختلفة

على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وغيرها .. هذه هي حقائق – أو وقائع إذا شئت – لايمكن الشك فيها ولايمكن الغض من أهميتها ولايمكن أيضا التقليل من ضرورة وحُرْقة العمل لازالتها وتقويضها .

ولكن الأمر يتجاوز هذا بكثير ، أو يتجاوز هذا ، على الأقل .

يتجاوز هذا لأن الوضع الانساني المحكوم عليه بالعَرَضيَة بين لحظة الميلاد ولحظة الفناء هو وضع بذاته وعلى إطلاقه يضع هذه القيمة : قيمة الوحدة .

هذا الوضع الذى لايمكن حله إلا في أكثر التصورات سذاجة ـ مما يمكن أن يدخل فى ميدان « الخيال العلمي » مثلا .

. ولكن في داخل هذه العرضية ، في داخل هذه الآنية ، في داخل هذا العبور الزائل يوجد شيء – في الواقع – غير مفهوم . يوجد شيء باقٍ وغير مفهوم . لماذا هذه النزعة نحو البقاء ؟ لماذا ، في الانسان ، هذا الاندفاع نحو مايسمى بالخلود ؟ وهي نزعة محكوم عليها ، مسبقا ، بالإحباط ، هذا التناقض بين العرضية الانسانية الأساسية وبين الخلود الانساني الأساسي أيضا ، لاحل له .

هذه ربما كانت من أهم عناصر جوهر الوحدة الانسانية ، والحيطان التى يعيش فيها الانسان حياته .

صبري حافظ :

اعتقد أن هذا العنصر الأخير ينقلنا إلى ما أسميته بالعناصر المتحولة . لأن هذا العنصر الأخير أبرز وأوضح وجودا في **الاختناقات** : هذه الدرجة من التعقيد ، وهذه الدرجة من الكثافة في **الاختناقات** .

ادوار الخراط :

ربما كانت أبرز وأوضح وجودا في **رامة والتنين** .

صبري حافظ :

طبعاً . **رامة والتنين** سنناقشها على حدة ، فيما بعد . لكن هذه العلاقة بين **الحيطان والاختناقات** – وطبعا ارجو ان نتناول **ساعات الكبرياء** أيضا ، وهى المجموعة التي ظهرت بين المجموعتين .. عام ١٩٧٢ ، لأشير الى التحول الأكثر وضوحاً ، في شكل فني حاولتَ المغامرة المتفردة فيه منذ الاربعينات . ولذلك فإن الفترة الفاصلة بين القصص

التي كُتبت في أواسط الاربعينات تقريبا ، وبين القصص الأخيرة التي كتبت في عام ١٩٧٩ في **الاختناقات** هي التي يمكن الاعتماد عليها نقديا ، في تلمس بعض العناصر المتحولة التي أريد أن نتحدث عنها بمستوى أكثر تجريدا ، وأكثر ميلا إلى صياغة بعض التصورات النظرية حول مفهومك الخاص للفن . صدرت المجموعة الأولى **حيطان عالية** في فترة كان التصور السائد للفن - أو حتى التصوّر العام السائد بين معظم الفنانين - بدرجات مختلفة من أنضج التصورات التي كانت متاحة منذ الخمسينيات حتى أكثرها تبسيطاً وسذاجة - كان تصورا في اعتقادي واحدا : أن الفن مرآة تعكس ، إما بصورة عميقة أو بصورة فوتغرافية ، مايبدو أنه الواقع ، أو مايتصور الكاتب أنه هو الواقع . وفي محاولة كثير من الكتاب لتقديم صورة لهذا الواقع ، أوقعوا الواقع فى براثن تصوراتهم الساذجة ، أحيانا ، عنه . وبدا الواقع كأنه واقع ليس بسيطا فقط ، بل مبسط جدا ، وساذج الى درجة كبيرة . وبالتالي انتجت هذه المرحلة في تصوري فنا لايرقى الى المستوى المنشود لما نسميه بالفن .

فى هذه الفترة ظهرت **حيطان عالية** في ١٩٥٨ تطرح تصورا مختلفا تماما للفن . وكان هذا التصور شاملا ، يبدأ من علاقة الفن بالواقع حتى جميع العناصر المشاركة في صياغة التجربة الفنية ، أعني أن تصورها للغة وللبناء الفني وللشخصية كان مختلفا . ومع ذلك فإن في هذا التصور عناصر ثابتة - لم أكن أقصد العناصر الخاصة بالمضمون أو الموضوع أو الهمّ الذي تحاول المجموعة أن تطرحه ، وإنما اقصد التصور الخاص بدور الفن . ماهو الفن في هذه الفترة ، هل هو هذه الكتابات السائدة أم هو شيء آخر يستدعي المغامرة ، والبْحث ، ومحاولة الوصول إلى شيء أكثر كثافة وعمقاً وتعقيداً عمّا كان مطروحا في تلك الفترة ؟

حيطان عالية ، في تصوري ، حققت أو طمحت إلى تحقيق هذا .

لكنني عندما أنظر إلى الرحلة التي تبدأ **بحيطان عالية** وتمر بـ **ساعات الكبرياء** وتصل إلى **الاختناقات** أجد أن في هذا التصور نفسه بعض العناصر المتغيرة . تبدو هذه العناصر المتغيرة عندما يُنظر الى بعض القصص إلتي تستخدم درجة واضحة من الرموز ، وكتابات عن الواقع ، وإشارات تبدو وكأنها قريبة من التصور الذي كان سائدا حينذاك ، وإن كانت مختلفة ، بالطبع .

أما المجموعة الأخيرة فتطرح تصورا فيه إضافات إلى ذلك كله . هذا ماكنت أريد أن استوضحه . وبالطبع فإنك ستعترض عليّ بأن النقد هو الذى من شأنه أن يحدد هذه

الفروق . لكنني احاول هنا أن اتعرف على ماسعى الكاتب أن يقدمه ، أو مايرى الكاتب أنه مختلف في التجربة ، وأنه مختلف في تصوره للفن .

ادوار الخراط :

أنت تتناول هنا قضية عكف عليها الكتاب ، والنقاد ، والفلاسفة ، والمشتغلون بعلم الجمال إلى آخر ذلك . مما يمكن أن نحلله إلى مشكلتين : المشكلة الأولى : ماهو دور الفنان ؟ المشكلة الثانية هي مشكلة العلاج الفني أو الدور الإبداعي في نقل أو خلق التجربة .

فيما يتعلق بدور الفنان ، فلن أطرحه هنا إلا بشكل مبسط جدا . لست أظن أن الفنان داعية لشيء ما ، على الأقل بالنسبة لي لاأريد أن ادعو لقضية ، ولاأريد أن أطرح قضية ولاأريد حتى أن أتناول قضية بهذا الشكل التجريدي أو التبسيطي أو العقلي لطرح القضية .

في تصوري أن للفن قيمة معرفية شاملة ، تتناول خبرة الانسان في كل جوانبها المعقدة . وفي العصر الراهن ، على الأخص ، عصر الاليكترونات والآليات والبرمجة والتنميط ، أتصور للفنان دورا يكاد يقارب دور الأنبياء القدامى في عصور سابقة ، دورا يتجاوز التقنيات الفلسفية والاجتماعية وحتى الجمالية ، إلى مايكاد يصل إلى نوع من خبرة التواصل والإفضاء والخلق الحارة الحميمة التي لها نشوة النبوة ووضاءتها ايضا واستشرافها لنوع من المعرفة يتجاوز – ويحيط أيضا – بالمعرفة العقلية . ومن هنا جماليتها الخاصة بقوانينها المتجددة في كل مرة (على ماللمعرفة العقلية من أهمية واضحة بالطبع ، لاأنوى أن أقلل منها – في مجالها – بأي حال) .

ربما كان لهذا التصور صلة بما حاولته **حيطان عالية** وغيرها من الأعمال الأخرى من ايجاد ماأسميته بالحساسية الجديدة . كانت **حيطان عالية** طبعا وثبة في الظلام . كانت ضد كل التيار السائد في الوقت الذى ظهرت فيه .

ولاأخفيك إننا إذا انتقلنا إلى المشكلة الثانية : مشكلة العلاج الفني – إذا صحت التسمية – فأريد أن أعترف لك بناحيتين : الناحية الأولى إنني كنت أحس طول الوقت بقلق ما في مدى توفيق بعض قصص **حيطان عالية** إلى تحقيق ماكنت أطمح إليه في تجميع وتقطير هذه المعرفة التي تكلمت عنها فى بؤرة واحدة وشاملة . (وأرجو أن تغفر لي هذه اللهجة التي قد تبدو فقهية إلى حد ما ، لست أعرف وإن كنت أتمنى أن اتناول الفكرة التى عندي بألفاظ أبسط كثيرا من هذه) .

كنت أحس بشكل ما أن هناك على الأقل في بعض القصص مستويان مختلفان ، مستوى مايمكن أن يُسمى بالواقع الخارجي – مهما كان مأخوذا أو متصوراً أو معاداً خلقُه من خلال خبرة داخلية ، ومستوى اخر هو مستوى هذا العالم الآخر الذي يمكن ن نسميه العالم الداخلي البحت . كان هناك في بعض الحالات شرخ أو انفصال بين المستويين : هذا الواقع وذلك الحلم ، هذا الخارج وذلك الداخل .

أظن إنني في **الاختناقات** ربما كنت قد استطعت أن أصل إلى نوع من الالتحام الحميم بين عناصر تبدو في ظاهرها متناقضة وإن كانت في جوهرها منصهرة وواحدة .

صبري حافظ :
أتصور أن هذا يقترب إلى حد كبير من محاولة تلمس العناصر المتغيرة بين المجموعتين .

ادوار الخراط :
ربما كان هناك عامل اخر ، أيضا ، فيما أسميته بالتحول أو التغير . في **حيطان عالية** ، وهذا جانب آخر من الاعتراف ، ربما كنت – كما أدركت أخيرا – قد ظلمت نفسي . بمعنى أنني مهما كنت قد حاولت أن يكون المجتمع والحياة بين الناس عنصراً أساسيا في قصص **حيطان عالية** ، إلا أن العكوف الأساسي والهم الأساسي كان ينصب على علاج موقف الانسان الوحيد ، المتفرد ، الذى يكاد يكون منفصلاً – وإن كان غير منفصل في الحقيقة – عن مجتمعه . (وأرجو ألا أكون قد ظلمت نفسي مرة أخرى بهذا الاعتراف ، فالهموم الاجتماعية واضحة جدا في **حيطان عالية**) .

في **الاختناقات** أدركت أن في هذا ظلما كبيرا لنفسي ولما أُحاول أن أفعله ، بحيث أحسست أنه لايمكن للعلاج الفني أن يصل إلى ماأريد أن أصل إليه إلا إذا دَخَلَتْ في هموم الانسان الفرد – بشكل أساسيّ وكمقوم اصيل لاينفصل – هموُم الجماعة التي يعيش فيها . وإن كان هذا العلاج لايأتي على نحو مباشر ، ولاعن طريق المواجهة ، بل من خلال ماأسميته بانصهار عناصر الواقع المتناقضة أو المختلفة على الأقل .

على أنني أتلمس لنفسي العذر – إذا سمحت لي – لأن **حيطان عالية** كتبت في الفترة التي كانت فيها الهموم الاجتماعية هي البارزة وهي التي تحتل مكان الصدارة في الفن ، وتطمس الهموم الانسانية العريضة الأخرى ، بحيث كان من الضروري أن يقال بشكل فني : لا . ليس هذا صحيحا . وأنه من الممكن أن تعالج الهموم الاجتماعية على نحو أكثر

صدقا ووفاء بحق هذه المشاكل الاجتماعية نفسها عن طريق التصور الفني الخاص الذي اتخذته .

إنتفت في الفترة الأخيرة هذه المواجهة ، أو هذه الضرورة التي الجأتنى ربما في **حيطان عالية** الى الزيغ قليلا ، أو الأيغال قليلا ، نحو الجانب الخاص الحميم الفردي . أصبحت الساحة الآن مهيأة لنوع من التوازن أكثر تعادلا .

صبري حافظ :

بمعنى أنه كان هناك تفاعل مستمر بين العملية الإبداعية في تعقدها وبين الحساسية السائدة في الفترة التي تكتب فيها .

فإذا كانت العلاقة هنا – في البداية – تبدو كأنها علاقة بالسلب ، بمعنى المبالغة إلى درجة ما في عنصر يبدو أنه مُهْمَل كليُةً – عنصر الواقع الداخلي كما تسميه – في فترة زمنية محددة ، فإن العملية بدأت – في تصوري – بشكل تدريجي . بمعنى أن **حيطان عالية** كانت تطرح البطل الأساسي فيها – وهو الانسان المحاصر بتلك الجدران العالية – كما يقول عنوان المجموعة – والراغب في الانطلاق والتحرر وبالتالي كان من مقتضيات ذلك التركيز على العالم الليليّ ، وعلى محدودية العالم ، وضيقة ، وعلى استخدام الرموز الحسية الصغيرة . ثم بدأت هذه العلاقة التى تبدو كأنها علاقة بالنفي أو بالسلب مع الحساسية الفنية السائدة تتحول قليلا في **ساعات الكبرياء** حيث تحولت الحيطان العالية إلى وحش مجسد يجري في الشوارع ويلتهم كل أحلام الشخصيّة وصبواتها وبدأت وطأة القهر ، والموت ، أكثر وضوحا . وكأن بطل **ساعات الكبرياء** برغم كل مافيه من صلابة وجلد وكبرياء ، قد تخلت عنه أحلامه في أن تنهار الجدران العالية ، وبدأ يصارع الموت بضراوة ، وبدأ الواقع الخارجي يتجسد بشكل أكثر حسية وأكثر حضورا .

أما في **الاختناقات** فقد ظهرت عملية الاندماج الكاملة تقريبا بين المستويين ، وبين مستويات التعبير المختلفة ، بين الحلم والواقع ، بين الجزئية الحسية والجزئية الوهمية والفانتازيا الى حد ما .

وبدأ ذلك ينعكس في مسألة مهمة جداً أحب أن نناقشها في هذا الحوار . وهي مسألة اللغة . اللغة في تصوري على الرغم من أنها كانت لغة متميزة جدا من البداية ، إلا أنها بدأت تنحو اكثر نحو الشعر . صحيح أننا الآن نقوم بقفزة ، لأن دور **رامة والتنين** جاء قبل **الاختناقات** ، لكن **الاختناقات** تتضح فيها اللغة الفنية المصفاة الموحية بشكل كبير جدا والتي تخلو من الرموز المباشرة ، أي الرموز الأليجورية الواضحة التي ظهرت الى

حد ما فى بعض قصص **حيطان عالية** . هذه اللغة التي بدأت تظهر فيها تغيرات في الصياغة الفنية في **ساعات الكبرياء** وبشكل واضح في القصص المهمة على الأخص في تلك المجموعة ، مثل قصة « جرح مفتوح » أو « البرج القديم » أو « في الشوارع » بالذات . هنا يدخل ذلك كله في مرحلة ثانية ، مرحلة انتقال ، فلم يكن من الممكن أن تكتب **اختناقات العشق والصباح** قبل أن تتم مرحلة الانتقال في **ساعات الكبرياء** . لا لأن ذلك هو الذى حدث بالفعل ، بل لأن لغة القص كانت بحاجة إلى هذه النقلة لكي تصل إلى ماوصلت إليه . وربما كانت ايضا بحاجة إلى تجربة **رامة والتنين** التي أرجو أن نعود لمناقشتها فيما بعد . فما رأيك فى هذا ؟

ادوار الخراط :

هذا الكلام ، في مجمله ، أحسه صحيحا . أريد أن أستطرد أو أن أنمي هذه الفكرة فيما يتعلق بأسلوب القصّ ، ولغة القصّ ، مباشرة .

لاأخفيك أن **ساعات الكبرياء** ، كما تلاحظ ، قد نُشرت كما كتبت تماما بمعنى أن المسودة التى كتبت بها **ساعات الكبرياء** هي التى تجدها منشورة ، تركتُ نفسي لكثافة اللغة واضطرابها إذا صح التعبير ، واحتدامها أيضا . بحيث تبدو قصص هذه المجموعة – إذا أمكن القول – معتمة وحارة في الوقت نفسه .

لن أتناول **حيطان عالية** من حيث التكنيك لأن **حيطان عالية** تتكون من جزأين : جزء طفلي إذا صح ذلك وجزء آخر كانت فيه المغامرة ، وبهجة الاكتشاف والفزع منه في الوقت نفسه . أتكلم الآن عن مشاعر الكاتب . أعني الوقوع على التحقق ، والتوجس منه بشكل مرعب .

في **ساعات الكبرياء** امكن أن أترك لنفسي العنان ، بحيث تختلط الصور واللغة والرموز والكلمات ، حتى تتكون منها عجينة هذه العتمة الحارة في الكتابة .

وربما لم يكن من الممكن أن تُكتب **الاختناقات** إلا من خلال تجربة **رامة والتنين** . كان في **الاختناقات** قدر – فيما آمل – من الصفاء والتقطر والتركيز والاندماج الذى لايتخلى عن الكثافة أيضا ، ولكنه استطاع أن يخرج من نطاق هذه العجينة الحارة التي ربما كانت تتصف بها **ساعات الكبرياء** .

أكرر أنه لو لم أمرّ بتجربة **رامة والتنين** لما أمكن لي الوصول الى هذا النوع من الخبرة التى حدثت في **الاختناقات** .

صبري حافظ :

يبدو أنه قد آن الأوان للحديث عن **رامة والتنين** .

رامة والتنين ، كما قال عدد من النقاد ، تجربة لاتراث لها في الرواية العربية . تجربة لاتراث لها بمعنى أنها بالطبع إثبات ونفي ، في الوقت نفسه ، لإنجاز الرواية العربية السابق عليها . تجربة كان من المستحيل أن تكتب بدون مرور الرواية العربية بالرحلة الطويلة التي مرت بها ، منذ بداية محمد حسين هيكل مروراً بالطبع بنجيب محفوظ حتى آخر اعمال أحدث الوافدين على مجال الرواية العربية مثل جبرا ابراهيم جبرا أو عبد الرحمن منيف أو الطيب صالح إلى آخره ...

ادوار الخراط :

هل معنى هذا أنها كانت نتيجة منطقية لهذه الرحلة ؟

صبري حافظ :

لا . لا . لا .. أعني أنه كان من الصعب أن تُكتب هذه الرواية قبل أن ترسي الرواية العربية بعضَ التقاليد وبعض المواضعات الفنية التي يمكن المغامرة بنفيها . كان من الصعب جدا أن تبدأ الرواية العربية ، طبعا ، بـ **رامة والتنين** ولكن كان أيضا من الصعب أن تظهر **رامة والتنين** قبل أن تقطع الرواية العربية هذه الرحلة الطويلة .

وأنا اتفق مع عدد من النقاد الذين قالوا بأن **رامة والتنين** لاتراث لها في الرواية العربية ، ومع ذلك فقد كان لابد أن تُرسَى هذه القواعد وهذه التقاليد قبل أن تظهر . كان من الصعب أن تبدأ بدونها تماما . كان من الصعب جدا أن يكتب جيمس جويس روايته **يوليسيس** قبل أن تمر الرواية الغربية برحلتها الطويلة . وفي تصوري فإن **رامة والتنين** تبدأ من محاولة نفي كل التقاليد التي أرسيت في مجال الرواية العربية .

أدوار الخراط :

والتي كان ينبغي أن ترسى ؟

صبري حافظ :

التي كان ينبغي أن ترسى حتى تنفى .

ادوار الخراط :

التي كان ينبغي أن تنفى بعد أن ارسيت !

صبري حافظ :

طبعاً . هذا هو الوجه الآخر من نفس الجملة . **رامة والتنين** تجربة أرجو أن تتاح لها تجارب ومغامرات أخرى تُمكّن الحساسية الفنية من استيعاب ماحاولت أن تطرحه .

ادوار الخراط :

وأنا أرجو أن يتاح لها أيضا من التقييم والنظر النقدي مايسمح بهذا .

صبري حافظ :

طبعا هذا هو دور النقد ، دور مهم يجب أن يقوم به النقد . ولكن **رامة والتنين** للأسف الشديد ، ظهرت في فترة من الركود والفراغ الأدبي والنقدي ، مما جعل عددا كبيرا من الناس القادرين على تلقي هذه التجربة والتعاطف معها ومحاولة إثارة الكثير من الرؤى والأفكار التي تطرحها – كتيار في الواقع الأدبي – غير قادرين على تناولها ، وجعل بعضهم حتى لايعرف بوجودها ، لسوء الحظ . لكن هذه قضية أخرى .

ولنعد إلى السؤال الذي أحاول أن أبدأ به ، والذي يطرحه عنوان الرواية ذاته : **رامة والتنين** . ورامة ، كما يعرف كل من قرأ الرواية ، هو اسم البطلة الأساسية أما التنين ، فلم يظهر إلا فى الأبيات المقتبسة عن الحلاج في نهاية الكتاب . ويظل السؤال الذي تطرحه الرواية ، طوال الوقت : ماهو التنين ؟ هل هو اللامعنى ؟ هل هو المستحيل ؟ هل هو العبث ؟ هل هو الآخرون ؟ من أو ماهو التنين في هذه الرواية ؟ إذا كان من الممكن أن نتوجه إلى الكاتب بهذا السؤال .

ادوار الخراط :

من الصعب جدا ، حقيقة ، أن أجرِّد التنين بحيث أقول ماهو على وجه التحديد . ربما كانت الرواية كلها محاولة للتعرف على التنين ، وليس ، حتى ، لمعرفة التنين ، أعني تلمسه ومجالدته أيضا .

نبدأ بالنفي ، لست أظن أن التنين هو الآخرون . ليس الجحيم هنا هو الآخرون . على الأقل ليس هذا هو الجانب الأساسي . لاشك أن لهذا الجانب ظلا في الرواية ، للآخرين ظل من التنين إذا شئت ، ولكنه ليس الجانب الأساسي .

كثير ممن قرأوا الرواية ، وأدلوا بدلوهم تكلموا عن التنين بالمفهومات المعروفة :

التنين باعتباره الشر ، كما يتضح في الميثولوجيا كلها . التنين باعتباره القهر . التنين في تصور ما باعتباره الحب المحبَط ، أو استحالة الحب .

فهل أغامر أنا ، فأقول أن التنين هو المطلق ، هو الإلهي ، هو مجالدة النزوعات إلى المستحيل في قلب الانسانيّ ؟ هل أستطيع أن أغامر مرة اخرى فأقول أن هذا المستحيل كما هو إلهي ، فهو أيضا شيطاني ؟ ربما كانت هذه هي المرة الأولى التي أفضي فيها عن شك مايروادني ولاأقطع به في أنني أرى التنين ، الآن ، بعد أن فرغت من الرواية ونفضت يدي منها ، على هذا النحو .

صبري حافظ :

إذا كان التنين هو الانساني ، فهل هو العبث ؟ هل هو اللامعنى ؟ أريد أن اقترب بهذا السؤال من الجانب الانساني ، أكثر من الجانب المطلق .

ادوار الخراط :

هنا ، هل أطرح عليك سؤالا هو فلسفي ، وميتافزيقي أساسا ؟ ربما كان من صميم همومي أن المطلق والإلهي والشيطاني هي أساسا إنسانية . وأنه ليس ثمة شيء خارج الانسان إذا صح التعبير ، أي خارج الوعي الإنساني . وأن الانسان يحتوي ويشتمل ، إلى جانب النسبي ، على المطلق .

ولابد هنا من أن أعود إلى أنني عربي ، مصري ، قبطي أي قبطي أولاً ومصري ثم أكتب بالعربية ، وقد أصبحت الثقافة العربية كلها مقوماً من مقومات حياتي الفردية والجماعية على السواء .

وبما أنني قبطي ، ففي هذا التحديد مايشير إلى هذه المشكلة . ليست هذه المشكلة مشكلة عقلية فحسب . إن لب الارثوذكسية المصرية بالتحديد هو تجسد المطلق في الانسان . هو أندماج المطلق في الانسان . إنَّ المطلق هو الانسان ، والانسان هو المطلق بلا إنفصال ، لالحظة واحدة ولاطرفة عين توحد الإنساني والإلهي . هذه هي قضية بل هي عقيدة — الارثوذكسية المصرية ، وجوهرُ أنْ تكون قبطيا . وأنا أزعم أن هذا أيضا وأساسا هو جوهر أنْ تكون مصريا وذلك على خلاف العقائد المسيحية الأُخرى .

وليس هذا الهمّ جديدا عليّ ، بل لقد عانيته كفكرة ، ومعاناة ، منذ طفولتي . لذلك لأعتقد أنه من المصادفة أن يكون هذا فهمي كتفسير للتنين ، بغض النظر عن التجربة التي خضتها في الرواية نفسها . هو هذا الذى غامرت به ، الآن . إنّ التنين هو المطلق وأنه هو هذا القدسّي الكامل الألوهية ، الكامل الشيطانية في داخل الانسان . وأن الشر بهذا المعنى مطلق ، كما أن الخير مطلق ، ولكنهما كلاهما إنساني ، ونسبي أيضا ، عرضي وخالد ، فليس هنا « مانوية » ، والواقع أنه على خلاف بعض التفسيرات ، ليس هناك اثنينية ، أو على الاقل ليس هناك اطمئنان إلى الاثنينية أو تسليم بها ، بل نزوع دائم إلى الواحدية وإلى « المونوفيسية » .

لست أدري مامدى استجابتك إلى هذا التفسير . لكن من الممكن ، بل من المشروع والضروري ، اضفاء العناصر الأخرى من التفسيرات التي أعطيتْ للتنين . أظن أن الرواية تحتمل — أو على الأصح العلاقة بين رامة وميخائيل ، وبينهما والعالم والمجتمع

تحتمل التفسيرات الأخرى التى أمكن لبعض قرائها ومتذوقيها أن يصلوا إليها .
هذا سؤال مني ، وليس إجابة .

صبري حافظ :

طبعا ، هذه الاجابة تفتح لنا آفاقا وتفسيرات مستويات مختلفة من المعنى في الرواية التي تبدو في أحد المستويات وكأنها قصة سعي الانسان للتواصل مع الآخر من أجل معرفة ذاته ، وليس من أجل معرفة الآخر في حد ذاتها .

ادوار الخراط :

أنا معترض اعتراضا أساسيا على هذا . فلا أظن أن معرفة الذات – بهذا المعنى المخصوص – تتفق مع دعوة سقراط الشهيرة . « إعرف نفسك » معناها « إعرف الآخر » .

صبري حافظ :

« واعرف العالم » ، أنني لم أكمل فكرتي بعد بهذا المعنى . لأنني قلت أن سعي الانسان للتواصل مع الآخر من أجل معرفة ذاته ، من أجل معرفة الآخر ، ومن أجل فهم العالم من حوله ، وإن هذا السعي الذي يبدو في رامة والتنين وكأنه هو الرحلة التي تتحول فيها التواريخ والأحداث الهامة والحروب وقصة المجتمع كله إلى قماش اللوحة ، إلى مادة السعي ذاته ، المادة التي من خلالها يعرف الانسان ذاته ، أي أن عملية التواصل نفسها هي عملية يقصد بها أيضا معرفة الذات وليس فقط معرفة الآخر ولكني لاأنفي احدهما على حساب الآخر .

ادوار الخراط :

هل أقول أن معرفة الذات مشروطة بالآخر ؟

صبري حافظ :

طبعا . هذا ماتطرحه الرواية في احد مستوياتها .

ادوار الخراط :

دعني أطرح سؤالا آخر . ألم يكن سعي ميخائيل ، وهمه ، ومضضه ، أن يعرف رامة ؟ إن مسعاي ، فيما أتصور ، على مستوى ما ، هو هذا المَطْمَح الذي يكاد يكون مستحيلا أيضا . والذي أيضا تحقق في ومضات قصيرة جدا وباهرة جدا : معرفة الآخر ، أو على الأدق هنا : معرفة رامة بالتحديد . لأن رامة هي الآخر ، وربما كانت هي الجانب الحميم من الذات ، في الوقت نفسه .

معرفة الآخر ، معرفة رامة هي قضية ميخائيل .

صبري حافظ :

أو قضية الرواية بمعنى آخر . لأن معرفة الأخر هي محاولة ميخائيل لقهر وحدته ، لقهر الوحشة ، وهي المحاولة التي بدأت فى المجموعة الأولى **حيطان عالية** .

ادوار الخراط :

يبدو لى الآن وأنا أسترجع الرواية ، وقد أوشكت أن أُنسيَها ، أن ميخائيل كان في غنى ، أو كان في وهم الاستغناء عن معرفة نفسه . كان يظن أنه يعرف نفسه حق المعرفة . مشكلته لم تكن معرفة نفسه ، ولم يكن هذا من الهموم التى تلح عليه . كانت معرفة الآخر له ، تصور الآخر له ، أي تصور رامة له ، وليس تصوره لنفسه ، هو مايهمه .

صبري حافظ :

يقودنا هذا إلى تكنيك الرواية نفسه . وأطرح الآن تصوراً طرحته مرةً في مناقشتي للرواية : إن الرواية في تصوري تقدم لنا هذه الاسطورة الاوزيريّة المعكوسة التي يبحث فيها أوزيريس عن إيزيس ، وليس العكس . وأنه من خلال التقاطه لأجزائها تتخلق صورة إيزيس أى صورة رامة ، وفي الوقت نفسه تتخلق معها صورة ميخائيل . طبعا لم يكن ميخائيل يبحث عن ذاته ، ولكنه كان يحاول قهر هذه الوحدة وهذه الوحشة وأن يحقق هذه الرغبة الملحة في التواصل مع الآخرين ، ومن خلال عملية البحث التي تبدو وكأنها متوجهة للآخر وليست متوجهة للذات نعرف ، نحن ، ميخائيل ، ويعرف ميخائيل ذاته .

ولكن الرواية تطرح أيضا مشكلة أن الحب كخلاص هو في الوقت نفسه الحب كاستحالة . الحب كمعرفة للذات ، للحياة ، للعالم ، يوشك أن يكون أملاً في المطلق .

ادوار الخراط :

تماما . له علاقة بمشكلة النسبي والمطلق ، مشكلة العَرَضية والخلود . بمعنى أنني أظن أن الكتابة تحققت فيها بالفعل بضع لحظات تكاد الرواية تقول فيها ، أو تنقل ، أنَّ الزمن اختفى ، أنَّ العرضية اختفت ، أنه ، حتى ، لم تعد قضية الوقتي والأبدي مطروحة من الأصل . كَما لو أنه قد أنتفت هذه العلاقة نفسها ، وتجاوزتها الخبرة إلى مستوى آخر لم يعد فيها مطروحا لا الخالد ولا العرضيّ ، ولا النسبيّ ولا المطلق ، لا الآنيّ ولا الدائم ، بل هناك مستوى يكاد يكون صوفيا في تجاوزه لطرفَيْ هذا التناقض . توجد في الرواية هذه اللحظات البؤرية ، المركزية التي تُكوِّن صلبها ونواتها . ولكن يعقبها ويحيط بها ويسبقها ويلحقها باستمرار الوعي المعذب بوجود طرفي التناقض . هنا أكاد أصحح لك مقولة

استحالة الحب . الإمْكان والاستحالة هنا كطرفي العلاقة . هناك مستوى آخر طمحت إليه ، مستوى من التوهج بحيث يوشك أن يصل إلى استحالة النقل .. الفن هنا يغامر بما يكاد يكون نفيا لنفسه ، بأن ينقل خبرةً لايمكن نقلها ، بأن يعبّر عن شيء يستحيل التعبير عنه . ومع ذلك يفعله . أى أن يُوجِد ويخلق ما لا يكاد أن يكون قابلا للنقل والتعبير .

هنا تنتفي كل من الإمكانية والاستحالة ونصل إلى مستوى لاتكاد تُطرح فيه الامكانية والاستحالة . ويُوجَد الحب والمعرفة على هذا المستوى الذي يوشك أن يكون صوفيا .

صبري حافظ :

بمعنى أن لحظة التحقق ، أو لحظة التوهج التي تتحقق – أحيانا – في العلاقة ، تتجاوز كل تصوراتنا عن الإمكانية والاستحالة .

ادوار الخراط :

وتتجاوز المستوى التعبيري أيضا . تتجاوز إمكانية التعبير نفسه – تَطْرُق ، أو تخترق أبواب المستحيل . المستحيل بالمعنى الحقيقي . لأنه كيف تعبر عمّا لايمكن التعبير عنه ؟ ومع ذلك تعبر عنه ، أو توجِده . كيف يحدث هذا ؟ هو مستحيل .. وهو ...

صبري حافظ :

وهو ممكن أيضا .

ادوار الخراط :

وهو حادث أيضا ، بالفعل .

صبري حافظ :

هنا نعود مرة أخرى إلى القضية التي أشرنا اليها من قبل . وهي قضية اللغة . إن زمن الفعل أيضا يختفي كزمن محدد . ويصبح الفعل الماضي والمضارع والمستقبل في زمن واحد .

ادوار الخراط :

أو فى « لازمن » واحد .

صبري حافظ :

طبعا . وأنَّ المستويات المختلفة : المستوى الخارجي ، أو الداخلي ، أو المتوهَّم ، أو المراد أو المرغوب أو المحبَط ، كلها مستوى واحد من مستويات التجربة .

ادوار الخراط :

أو مستوى آخر يتجاوزها كلها .

صبري حافظ :

هل هذا هو الفن ؟

ادوار الخراط :

هذه هي الخبرة الفنية التي تحاول أن تطرقها الرواية . فكيف يمكن ؟

صبري حافظ :

من هذا السؤال : فكيف يمكن تحقيق هذا الذي يبدو كأنه مستحيل بصورة ما ؟ أرجو أن ننتقل إلى ادوار الخراط الناقد . الناقد الذي يستطيع أن يفسر لنا ، ربما ، إمكانية غير الممكن .

ادوار الخراط ، أساسا ، في تصوري ، كاتب مُبدع يحاول أن يطرح هذه الرؤى الجديدة التي حاولنا أن نتلمس بعض ملامحها ، ومازلنا نتلمسها عن بُعد حتى الآن ، في تصوري .

هل ادوار الخراط الناقد هو منفصل إلى حد ماعن ادوار الخراط الكاتب المبدع ؟ أم أن الناقد هنا يحاول مايمكن تسميته بالتركيز أو الترويج أو الاهتمام بما يبدو أنه يقترب من مجال مغامرته الإبداعية ؟

ادوار الخراط :

إنني بداءةً لا أني أكرر أنني لست أعتبر نفسي ناقداً ، على الأقل بالمعنى المصطلح عليه أو المتواضع عليه . إن النقد عندي هو نوع من الخبرة الإبداعية أيضا . ولا أنكر ، ولا أحاول أن أنكر أن تناولي للأعمال الأدبية يكاد يقترب من تناولي للخبرات الحياتية . فكما أتناول مثلا قصة « جرح مفتوح » أو قصة « في الشوارع » أتناول أعمال يحيى الطاهر عبدالله أو ابراهيم اصلان ، باعتبارها خبرة مُعاشة ، أعيد تصوريٍ لها من خلال معايشة ، ومن خلال إعادة تخليق ، ولا ألتزم في هذا بمنهج محدد واضح في ذهني على الأقل . ربما وجد المنهج ، من خلال العلاج ، على مستوى خلفيٍّ إذا صح هذا التعبير . ولكني اعتبر الكتابة النقدية عندي لاتكاد تختلف إلا في المستوى أو في نوع من الدرجة الكمية عن الكتابة القصصية نفسها . فأحاول أن أنقل إلى القارىء هذه الأعمال الأدبية التي عايشتها من خلال تصورٍ يكاد يكون خلقا جديدا لهذه الاعمال وبالتالي لاأكاد أستطيع أن أعالج عملا إلا إذا لمحت فيه أو لمست فيه أصداء أو تجاوباتٍ لما يهمني ككاتب قصصي .

صبري حافظ :

هل يعني هذا أنك تلمس هذه الأصداء أو التجاوبات بالإيجاب فقط ؟ أم بالنفى أيضا ؟

ادوار الخراط :

كليهما : ومادمنا بسبيل الاعتراف فيخيل إليّ عندما أنظر في بعض كتاباتي النقدية القليلة إننى عندما أتناول كاتبا كنجيب محفوظ أو ابراهيم عبد القادر المازني ألمس في هذا الكاتب إدراك الهموم التي تشغلني . ولهذا أكتب عنه ، وأضفي على كتابته تصوراً ما ربما كان غريبا ، بقدرٍ ما ، عنه .

صبري حافظ :

هل هذا نوع من التناقل أو التنقيل transposition ؟

ادوار الخراط :

بالضبط . تناقل وتفاعل ، ولكنه ليس بأي حال ، فيما آمل ، نوعا من الفرض imposition عندما أقرأ ماكتبته عن نجيب محفوظ سنة ١٩٦٢ أرى أنني كتبت عن همومي أنا التي تشغلني لا عن همومه هو ككاتب روائي ، وأكتشف في نجيب محفوظ ماقد لايكون موجودا عنده وإن كان غير مبتوت الصلة بما عنده . هناك نوع من العلاقة اكتشفها وأتلمسها وأركز عليها ، بين مايكتب هذا الروائي أو القصصي الذي أتناوله ، وبين ماأكتب أومايهمني أن أكتب عنه ، كروائي وقصصي ، ولذلك ربما خَفِيَتْ عن ناقد آخر ، لأنها لاتنبع فقط من ذلك الكاتب الروائي ، وإنما تنبع من خلال التفاعل بيني وبينه .

وهذه هى تجربتي النقدية التي أظن أنها ليست عقيمة تماما ، وأظنها ليست عديمة الفائدة تماما . من خلال التفاعل تتضح في الكاتب الذي أتناوله بالنقد جوانب حقيقية وصحيحة valid فيما أتصور ، لكنها لاتتضح إلا من خلال تفاعلها مع الاهتمامات التي تشغلني ككاتب قصصي أساسا .

صبري حافظ :

بمعنى أن كتاباتك النقدية يجب النظر إليها كمرايا تعكس بعض الهموم المفروض أنها مُعبَّر عنها ، ومُصاغة ، في أعمالك القصصية نفسها .

ادوار الخراط :

تماما . ولكنها ليست فيما أرجو مبتوتة الصلة ، بل أظنها حتى وثيقة الصلة بأعمال

الكاتب الذي أتناوله بالنقد . وليست مجرد فرض مني عليها ، بل تفاعل مني معها ، وتناقل بيني وبينها ، إذا صح هذا التعبير .

صبري حافظ :

إذا حاولنا أن نجعل ادوار الخراط الناقد ينظر إلى القضايا الفنية التي تطرحها **رامة والتنين** فماذا يقول ؟

نبدأ من قضية الشكل الفني . بدأت **رامة والتنين** بفصل يحاول أن يقدم الرواية كلها ، بصورة ما . وبعد ذلك جاءت عملية إعادة الرواية مرة أخرى من خلال الفصول الباقية من العمل ، نجد أنها بَسطٌ وتفتح unfolding للأشياء التي قيلت بشكل مجمل ومبهم وشعري وغامض وأيضا متكامل في الفصل الأول . هذا التكنيك الذي يبدو في تكوينات الفصول المستقلة الدائرية إلتي دعت الكاتب نفسه أن ينشر بعضها كا لو كانت قصصا قصيرة مستقلة – هذا التكنيك الذى يصنع عملا كبيرا وفي الوقت نفسه فيه هذا البناء الـ episodic ، أيْ التكوين الكامل من جزئيات مستقلة في التركيب ولكنها مندغمة في التكوين الأساسي في الوقت نفسه . هل كان لهذا البناء علاقة ما بدرجات المعنى في العمل ككل ؟ أم أن الرؤية جاءت مكثّفة ثم بدأت تتفتح وبالتالي هي التى فرضت هذا البناء في الرواية ؟

ادوار الخراط :

هناك عدة جوانب في هذا السؤال وأبدأ بطرح سؤالٍ من عندي . هل هناك في الفن صدفة ؟ الإجابة ، نعم ، والإجابة لأيضا ، ليس في الفن صدفة .

بدأتْ **رامة والتنين** بقصة قصيرة اسمها « ميخائيل والبجعة » .

صبري حافظ :

هي الفصل الأول في الرواية .

ادوار الخراط :

كنت أنوي أن اعتبرها قصة قصيرة ، وتنتهي المسألة ، قصديًا . هذه واقعة « تاريخية » أى حدثت بالفعل . ولكني لاأخفيك أنه قبل أن تنتهي هذه القصة الأولى ، قبل أن أكتب الكلمة الأخيرة من الجملة الأخيرة فيها ، تكشَّف لي بشكل حتميّ وضروريٍ ولامفر منه أنها لم تعد قصة قصيرة بل هي الفصل الأول من رواية . ونُشيرت كقصة قصيرة في نفس الوقت الذي بدأت فيه واتضحت لى فيه الرواية كلها . وعندما نُشرت الفصول الاخرى لم تنشر على اعتبار أنها قصص قصيرة في تقديري على الأقل ، بل أشرت عند نشر بعضها إلى أنها فصول من رواية .

تبقى مسألة البناء الاستطرادي the episodic structure ، من الصعب عليَّ أن أحدد نوع البناء الهيكلي في هذه الرواية . واضحٌ أن هناك بناءً يكاد يكون صارما ، عندما أنظر إليه الآن ، بعد أن فرغت منه بزمن ، لكنني لاأستطيع أن أحدده ، لأنني لم أقصد إليه عندما كنت أكتب الرواية . لعل هذا يدخل في نطاق أسرار العملية الفنية التي تخفى على الكاتب نفسه ، كما يمكن أن تستعصي على الناقد إلا إذا صبر عليها .

وإذا عدت بالذاكرة إلى مرحلة الكتابة أجد أنه كان عندي بعض تصورات . منها التصور الذي يتصل بدرجات المعنى كما قلت ، وارتباطها بالتشكيل . أقصد التشكيل الذي تميزت به الحضارة العربية وقبلها الحضارة المصرية القديمة : التكرار ، فيما يكاد يتصل بالعلاقة بين النسبي والمطلق مرة أخرى .

إذا عدنا إلى المنمنمات أو الزخرفات أو التشكيلات العربية نجد هذا التكرار الدائري الذي لانهاية له بطبيعته والذي يتكون من عناصر محددة وصغيرة بل دقيقة جدا بحيث تكاد تكون جزئية بطبيعتها أيضا . هذا التزاوج بين الجزئي المحدد الدقيق الذي يتكرر بشكل لانهائي بحيث يتجاوز الجزئي والمحدد والدقيق إلى الشامل والمطلق ، كان فى خلفية دهني من بعيد ، وأنا أكتب . كان مطمحي بشكل ما أن أوفق أو أن أدمج بين التكرار التراكمي اللانهائي مابين الدورة التي ليس لها حدود ، التي ليس لها بداية ولانهاية ، حيث تتولد التفريعة أي ماتسميه الـ episode ، من تفريعة ثانية ، إلى تفريعة ثالثة ، وهكذا إلى مالانهاية ، في تراكماتٍ تذكّرنا بالهيروغيلفية والتكرار الذي تجده على جدران المقابر والمعابد القديمة من الخراطيش المقفلة والشكل المجرد الذي يتكرر إلى مايتجاوز حدود الجدار ليندمج في سماءٍ أخرى ، تضم الكلَّ في وحدة شاملة وصارمة ، وهو ماوَجَد التعبير الأكمل له فى الشكل العربي ، على جدران المساجد والمقابر أيضا ، والمنمنمات والزخرفات التجريدية وفي الأرابيسك .

يتصل بهذا أيضا تكنيك **ألف ليلة وليلة** الذي تتولد فيه قصة من قصة من قصة وهكذا ثم تعود في النهاية إلى القصة الأولى .

وليس هناك تطابق ، وإنما هناك استيحاء واستلهام لهذا البناء التشكيلي والعريق في تراثنا ، والذي أرجو أن أكون قد جعلته معاصرا حياً .

هذا فيما أتصور أحد جوانب البناء الهيكلي للرواية . أظن أن هناك جوانب أخرى محددة لمسها بعض النقاد ، وجوانب أخرى أرجو أن يكتشفها نقاد آخرون .

صبري حافظ :

هل من الممكن أن نعتبر لعبة الحروف فى اللغة ، أي الفقرات التي تلعب على حرف الحاء ، أو حرف الميم ، أو حرف السين ، تنتمي إلى تراث المنمنمات العربي ، أم هي تأتي من روافد تجربة مماثلة في التراث الغربي ، مثل تجربة جيمس جويس ؟ إذا حاولنا أن نتعرف على مصادر التجربة ، فكيف نقول ؟ اللعب بلا شك أحد عناصر الفن ، ويبدو أن هذه هي إحدى الألعاب الأثيرة التي هي جزء من عملية الفن نفسها . فإلى أي نوع من هذين تنتمي هذه اللعبة في تصورك ؟

أريد أن أوضح على الأقل للقارىء إنني أشير إلى فقرات محددة في رواية **رامة والتنين** التي يبدو فيها أن كل كلمة فيها حرف حاء مثلا ، وفقرات أخرى يبدو فيها كل كلمة فيها حرف الميم أو السين .

إدوار الخراط :

أتصور أن هذا يُوجَد عَبْر الرواية كلها ، وأنه نَسق ، ومزاج .

صبري حافظ :

ليس بنفس الصرامة ولا بنفس الدقة . هناك فقرات فيها تلك الصرامة ، وفقرات أخرى يسيطر فيها حرف ما ، أو صوت ما ، أو صمت ما ...

ادوار الخراط :

يتصل هذا بعدة عناصر . لا أريد أن أُلْحِق ذلك بانتماء واحد . يخيل إليّ أن الانتماءات متعددة سواء من الغرب أو من التراث العربي أو من غيره .

ولكن الجانب المهم في تصوري كان يأتي من الضرورة الانفعالية والتعبيرية . حرف الحاء مثلا جاء في لحظة الحرارة والاحتدام والحرقة التي أملتها الضرورة نفسها ، يخيل إليّ أنه حدث إملاء ، أى اقتضاء من الموقف الانفعالي على الشكل التعبيري ، بحيث وصلنا إلى مايقترب من الرُقَى ، والتعاويذ ، والنَقْل السحري المباشر للانفعال بضرورة صوتية ما ، أي ليس فقط عن طريق التعبير – وهناك تعبير واضح ومعنى محدد – وإنما عن طريق الاتصال المباشر بالمصادر الأولية للانفعال ، بالصوت ، ليس بالحرف ككتابة ، بل الحرف كصوت ، أو موسيقى ، أو رَجْع وصدى لجَيَشان حركة داخلية . أى محاولة للخلق أو الإيجاد بحيث كانت تحتدم أحيانا في فقرات لا أبالغ إذا قلت أن الدفقة الأولى منها تلقائية . طبعا تناولتُها بعد ذلك بالصقل والإعداد ، ولكن في الفقرة التي لاتخلو منها كلمة من حرف الحاء ، كُتِبت ثلاثة أرباعها أو أكثر ، هكذا ، في الدفقة الأولى ، من غير تعمد ، ثم استُكمِلت . وجاء ذلك فى كثير من الفقرات لاحظت – بعد كتابتها –

أن السين كانت غالبة ، أن القاف كانت غالبة ، وهكذا ، من غير قصد إلى ذلك ، وإنما في نوع من الاتصال المباشر ، بمصادر الإيحاء أو الخلق ، بين رصيد اللغة وبين الخبرة التي تتناولها الكتابة .

صبري حافظ :

إذا حاولنا أن ندخل من ذلك إلى مصادر الإبداع أو الخلق ، أو مصادر الإلهام أو التجربة الفنية . هل هي تجيء كمصادر صوتية ، أم مصادر مصاغة على هيئة صورة ، أم مفهوم ، أم تجريد ، أم خبرة ، أم حكاية ؟ ماهي المصادر التي تحس أنها مصادر تجربتك الإبداعية ؟ إلى أي نوع من هذه الأنواع تنتمي ؟ .

ادوار الخراط :

حقيقة هذا سؤال صعب .

صبري حافظ :

هل تبدأ من الصورة ، أم من الصوت ؟

ادوار الخراط :

في تصوري أنها صورة . ولكنها أيضاً صورة تقتحمها أصوات ، وترتبط مباشرة بشكلٍ علوي وفوري باللغة . بحيث أن الصورة وإن كانت مرئية وفي نفس الوقت فيها جَرْس ، فإنما يأتي الصوت – أو الجرس – عن طريق اللغة لا عن طريق النغمات المجردة ، أي أن الصورة تجد لنفسها اللغة والكلمات مرة واحدة من غير تعمّل ولاقصد . فليست سينما صامتة بل هي سينما صائتة بلغة عربيةٍ هي تلك العربية المصرية التي أكتبها بالذات ، وترتبط في الوقت نفسه بأفكار وبأشياء حسية ، أي أن الصور ليست ظلالاً تتتابع ، بل نبضات مرئية وحسية . ولها لغتها وانفعالها . أي أنني لاأبدأ بحبكة أو موضوع . هذا يأتي في المرتبة التالية . يأتيان في مقام تال . أما المفهوم أو التجريد فهو يأتي مباشرة مع هذه الصورة الحسية المجسَّمة التي تنطق باللغة عن ذاتها .

أتصور أن الصورة ، واللغة ، والحركة والانفعال الحسي تأتي معها بتجريد أو مفهوم . وهي تأتي جميعا مرة واحدة في المقام الأول . أما الحبكة وتطريزاتها وتوشيات الفن القصصي وضبط عملية السرد والتسلسل فهي في المقام التالي ، وهي موضوع المَكْر الفني إذا شئت أن تأخذ بهذا التعبير ، وهي موضوع الجَهْد الواعي في صُنع تَركيبة التطريز ، والتتابع ، والقصّ ، والحَكْي ، وهو جهد تالٍ للدفقة الأولى من الخبرة .

صبري حافظ :

لذلك إذا حاولنا أن نفرق بين الوصف والقص ، عندك ، فإن الصور هي التي تأتي في المقدمة .

ادوار الخراط :

الوصف – بمعنى شامل وبما أنه أيضا نوع خاص من الحَكْي والقَصّ – يحتل مكان الصدارة ، نعم . وإنما التسلسل القصصي وتتابع الأحداث يأتي في المكان الثاني . وربما كان لهذا الميكانيزم الخاص أثره في أنني لست روائيا تقليديا ، يبدأ بالقَصّ والحكاية والتتابع الزمني السردي . ربما كان ذلك مرجعه إلي ميكانيزم نفسيّ معين ، أو ميكانيزم في عملية الخلق الفني نفسه عندي : إن السرد والإحكام والتسلسل السببي – وليس التتابع الكيفي – شيء غريب عني . أما منطق التتابع الكيفي فهو المنطق الأوليّ والأساسي ، أي التداعيات الكيفية ، بغض النظر عن الترتيب الطولي الزمني التقليدي .

صبري حافظ :

وربما كان ذلك في تصوري هو السبب في أن قصص وروايات ادوار الخراط تطرح تصورا مغايرا ، تصورا مختلفا للفن .

ادوار الخراط :

لأن الخبرة هي هذه وهي تأتي هكذا . فلا داعي لفرض التقاليد والمواضعات المصطلح عليها conventions فرضا مصطنعا ، وعلى الأخص إذا رأينا أن حساسية العصر الحديث كلها متفقة مع هذا .

صبري حافظ :

وهذا هو السبب في أنني أقول إن هناك مواضعات أخرى وجديدة . هي ليست جديدة على الأدب بشكل عام ، وإنما هي جديدة ربما على الأدب العربي . هذه المواضعات تظهر في الرواية الغربية الحديثة وأنت من الكتّاب القلائل الذين لهم اطلاع دائم على هذه الرواية الحديثة وإن هناك تجاوبا واضحا معها في أعمالك . فهل يمكن أن نقول إنه بجانب المؤثرات التي تبدو أن فيها محاولة العودة إلى الجذور القديمة ، جذور الفن المصري القديم والمنمنمات العربية والفن العربي القديم ، فهناك مؤثرات غربيّة واضحة ، فهل يمكن أن تُسمّي لنا كتّابا تحس أنهم فعلا أثروا عليك في هذه التجربة بشكل ما ؟

ادوار الخراط :

هذا أيضا سؤال صعب . قد يحس الكاتب أنه مبهور ومتأثر بكتّاب معينين ولكن واقع كتاباته تنقض هذا الإحساس . مثال ذلك أن من الكتّاب الذين أثروا عليّ تأثيرا عميقا جدا – ولست أنفرد بذلك بل أشارك فيه جيلي كله – الكتاب الروس القدامى وخاصة ديستويفسكي ود . هـ . لورانس بعد ذلك ، والشعراء الرومانسيون الإنجليز ،

شيلي وكيتس وبيرون وهكذا ، وكان ذلك تأثيرا شائعا علي الجيل كله ، حين ظهرت مدرسة أبوللو ، وكان معنا فى ذلك الحين الشاعر منير رمزي ، بل عكفتُ في صباي الأول على ترجمة شعر شيلي وكيتس للعربية ترجمةً خاصة بي ، ويلْحق بذلك بودلير ، وقد تصورت في وقت من الأوقات أنني تأثرت بهم تأثرا شديدا ، ولكن هل يتضح هذا التأثر في كتابتي ؟

صبري حافظ :

أتصور أن هناك تأثيرا أوضح بجميس جويس ، مثلا ، أو بروست ...

ادوار الخراط :

هؤلاء قرأتهم في فترة متأخرة نسبيا ، بحيث لم أحس بهذه الزلزلة التي أحدثتها عندي في صباي المبكر ، قراءة ديستويفسكي ولورانس ، وقبل ذلك شيلي وكيتس . ربما كان تأثير جويس أو بروست الذي تعرضتُ لهما بعد ذلك ، مباشرة ، أخْفَى ، وأعمق . عندما قرأت **يوليسيوس** – وكانت قراءتها شيئا خارقاً في ذلك الحين – لم أحس بتلك الزلزلة ، بل كنت أشد تأثرا بمجموعته **أهل دبلن** فقد كنت أكتب القصة القصيرة في ذلك الحين . ولكنني أظن أن **يوليسيوس** كان له تأثيره المترسِّب الخفيّ الأعمق غورا والذي يمكن أن تكون له عودة ، ورَجْع بعيد يأتي فيما بعد ، ويكاد الوعي لايحُس به ، يترسب فى منطقةٍ ما ، تحت الوعي بقليل ، وأعمق بكثير مما يبدو . ولكن القراءة والتأثر والاندماج في أعمال الفن كلها أنما هي عمل الحياة ، لايتوقف ، بالطبع .

صبري حافظ :

فإذا انتقلنا من هذا التفاعل – لاأريد أن أسميه التأثر – بل التفاعل مع قراءات الأعمال الغربية ، وهو إما موجود فى منطقة الوعي أو منطقة ماتحتها ، هل هناك نوع من التفاعل مع القراءات العربية ؟

ادوار الخراط :

عميق وأساسي . التراث العربي عندي شيء حيّ وفعّال ومعاصر جدا . سواء على المستوى الشعبي ، حيث قرأت وعشت حكايات **ألف ليلة وليلة** وأنا طفل ، مما يكاد لايتركني حتى الآن ، أو على المستوي الكلاسيكي منذ الجاهلية إلى القاضي الفاضل وصبح الأعشى الذي قرأته وأنا فى المدرسة الثانوية . وهناك بالطبع القراءات المسيحية والقبطية ولها أثر مُوغِل وجارح حتى الآن .

أما الأدب العربي المعاصر ، فيما عدا جبران خليل جبران وسلامة موسى والمازني ومع أنني قرأت فيما يخيّل اليّ كلَّ شيء فيه ، من فرط ماقرأت ، فأظن أن تفاعلي معه ، على نحوٍ مؤثر ، قليل .

تعريف بكتّاب العدد

عبد المحسن بدر : يعمل أستاذاً للأدب العربي المعاصر بقسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة . وتشمل مؤلفاته القيمة في النقد العربي المعاصر : **تطور الرواية العربية الحديثة ، الروائي والارض ، نجيب محفوظ : الرؤية والأداة ، حول الأديب والواقع .**

حسن البنا : يدرِّس بقسم اللغة العربية بجامعة الزقازيق وبالجامعة الأمريكية بالقاهرة . كتب عن الطيف في الشعر العربي وعن مستويات اللغة عند يوسف إدريس ويعد رسالة دكتوراه عن الشعر الجاهلي من مدخل بنائي .

عباس التونسي : شاعر من شعراء مجموعة « أصوات » الطليعية وناقد أدبي . يدرِّس اللغة العربية بالجامعة الأمريكية . نشر حول الرواية العربية المعاصرة ويعد رسالة عن النقد الأدبي الماركسي .

صبري حافظ : يدرِّس بجامعة ادنبرة . نشر بالعربية والإنجليزية مقالات عن الأدب العربي المعاصر وعلم الاجتماع الأدبي . ومن بين مؤلفاته : **مسرح تشيكوف ، أحاديث مع نجيب محفوظ ، العودة الى الجذور .**

حسن حنفي : يعمل استاذاً بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة . نشر مؤلفات هامة حول الفينومينولوجيا والتفسير وابحاثاً قيمة حول الفلسفة الإسلامية

ادوار الخراط : أديب وناقد وهو سكرتير عام مساعد في منظمة تضامن الشعوب الإفريقية الأسيوية . وقد ترجمت بعض أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية واليونانية والروسية واليابانية . وقد قام بترجمة أعمال أدبية ونقدية إلى العربية كما أنه نشر دراسات عن الطليعة الأدبية في مصر .

سيزا قاسم دراز : تدَّرس الأدب العربي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة وقد كتبت عن ابن حزم ونجيب محفوظ . ونشرت دراسات عن جبرا جبرا والطيب صالح والرواية الطليعية كما ترجمت نصوص نقدية من الفرنسية الى العربية .

نصر حامد رزق : يدرِّس البلاغة والدراسات الإسلامية في قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة . وقد كتب عن المجاز عند المعتزلة والتأويل عند ابن عربي .

دوريس شكري : رئيسة قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وقد حققت وترجمت نصوص لاتينية كما أنها نشرت دراسات عديدة عن فرجينيا وولف ويونسكو .

إ . د . هيرش : رئيس قسم الأدب الإنجليزي بجامعة فرجينيا في شارلتسغل . وهو مؤلف كتب ومقالات عديدة في التأويل والتفسير والنقد الأدبي .

داستن كاول : مدير مركز الدراسات العربية بالخارج (كاسا) بالجامعة الأمريكية بالقاهرة . وهو يدرِّس بقسم اللغات والآداب الإفريقية بجامعة وسكنسن في ماديسون . وقد حقق وترجم أعمال ابن عبد ربه إلى الإنجليزية .

جيرار لابشري : يدرِّس الأدب الفرنسي في كلية الدراسات العليا في ابيجان (ساحل العاج) . وقد كتب عن الشعراء المستقبليين والنقاد الشكليين والعروض الفرنسي .

مارجريت لاركن : خريجة جامعة نيويورك في قسم لغات وآداب الشرق الأوسط . وهي تعد رسالة في جامعة كولمبيا عن البلاغة العربية .

EDWARD AL—KHARRAT is a novelist and critic. He is the Assistant Secretary General of the Organization of Afro-Asian People's Solidarity. A number of short stories have been translated into English, French, German, Greek, Russian, Uzbek and Japanese. He has translated Tolstoy, Marcuse and Anouilh among others. He has published critical studies on avant-garde Egyptian writers and lectured in British and Arab universities.

GERARD LAPACHERIE teaches French literature at the Ecole Normale Superieure d'Abidjan (Ivory Coast). He has written on the Futurists, Formalists and French versification.

MARGARET LARKIN is a graduate student in Arabic language and literature. She received her M.A. in Near Eastern Languages and Literature at New York University and is currently working toward her Ph.D. at Columbia University in New York.

NASR HAMID RIZQ teaches Rhetoric and Islamic Studies at Cairo University in the Department of Arabic. He has written on the metaphor in the works of al-Mu^{c}tazila, and exegesis in the works of Ibn ^{c}Arabi.

DORIS ENRIGHT CLARK SHOUKRI is chairman of the Department of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She is the editor and translator of **Liber Apologeticus de Omni Statu Humanae Naturae** by Thomas Chaundler and has published articles on Virginia Woolf and Ionesco.

ABBAS AL—TUNSI is a poet and critic. He belongs to Aswat, a group of avant-garde Egyptian poets. He teaches Arabic at the American University in Cairo. He has published on Egyptian fiction and is currently writing on Marxist Literary Criticism.

NOTES ON CONTRIBUTORS

ABD AL—MUHSIN BADR teaches Modern Literature at Cairo University in the Department of Arabic. His influential publications in Arabic include **The Development of the Modern Arabic Novel, The Novelist and the Egyptian Village, Najib Mahfuz: World View and Technique** and **On the Writer and Reality.**

HASSAN AL—BANNA teachesa at the University of Zagazig and the American University in Cairo. He has written on pre-Islamic and post-Islamic poetry, as well as structuralism and Yusuf Idris.

DUSTIN COWELL is executive director of the Center for Arabic Studies at the American University in Cairo and teaches in the Department of African Languages and Literatures at the Unviersity of Wisconsin, Madison. He is the translator, editor and compiler of the Poetical Works of Ibn ᶜAbd Rabbihi, poet laureate to the first Caliph of Cordova (10c. A.D.).

SABRI HAFIZ teaches Arabic literature at the University of Edinburgh. He has published in Arabic and English on modern Arabic literature and on the sociology of literature. His works in Arabic include **The Theater of Chekhov, Dialogue with Najib Mahfuz** and **Return to the Roots.**

HASAN HANAFI teaches philosophy at Cairo University. His writings include two major studies, **L'exegese de la phenomenologie** and **La phenomenologie de l'exegese: essai d'une hermeneutique existentielle a partir du Nouveau Testament,** as well as numerous articles on classical and contemporary Islamic thought.

E. D. HIRSCH, JR. is chairman of the Department of English at the University of Virginia, Charlottesville. He is author of **Validity in Interpretation** and **The Aims of Interpretation** and numerous articles on hermeneutics and critical theory.

CÉZA KASSEM—DRAZ teaches Arabic and Comparative Literature at the American University in Cairo. She has written on medieval Arabic erotic literature and Najib Mahfuz. Her publications in Arabic and English include studies of Jabra Jabra, Tayeb Saleh, avant-garde fiction, irony, and translations of French critical texts into Arabic.

4. **Qur'àn** 11:44 (Hùd).

5. The term **nazm** requires some clarification. Originally used to mean the stringing of pearls, the word was certainly used metaphorically in discussing literary works by ᶜAbd al-Qàhir's predecessors. In the present text, ᶜAbd al-Qàhir clearly wishes to endow the term with a greater specificity, so that within his system the word **nazm** takes on the identity of a technical stylistic term. The problem for translation arises from the fact that the term is used here on several levels, i.e., ᶜAbd al-Qàhir alludes variously to its original meaning, to the standard, more general metaphorical usage and to his own specific notion of **nazm**. The preferred translation of «composition,» then, does not always indicate the author's point of reference. Here **nazm** has been translated as «ordering» where ᶜAbd al-Qàhir is clearly dealing with the basic notion of placing things in a sequence. Elsewhere, we have tried, as consistently as possible, to use «composition.»

6. **Kitàb al-ᶜAyn** by Khalìl b. Ahmad is considered the first Arabic lexicon; **al-Jamhara fì-l-lugha** by the philologist and poet, Ibn Durayd (d. 934 A.D.) is another important Arabic lexicon.

FOOTNOTES

1. **Geschichte der Arabischen Literatur (GAL)**, Carl Brockelmann. Supp. I, 503.

2. **Dalà'il i^{c}jàz al-Qur'àn**, Ed. Muhammad ^{c}Abduh, Muhammad Rashid Ridà, Muhammad Mahmùd al-Shinqiti, Ahmad al-Maràghi, Muhammad ^{c}Abd al-Mun^{c}im Khafàji. Cairo, 1969. Pages 87-96 are here translated.

3. Terms such as those occurring in this paragraph, **balàgha**, **fasàha** and **bayàn**, occasion some difficulty in translation. Used both as technical rhetorical terms in Arabic and as more general terms of praise, they carry numerous connotations that are linked to the historical development of ideas about excellence in Arabic discourse. Indeed, ^{c}Abd al-Qàhir addresses himself to the often ambiguous use of such terms. Since more than one translation may here be used for such words, depending on the emphasis of a given usage in the text, in each case the original Arabic term transliterated will be provided in parentheses after the English translation. This should allow the reader to glean some sense of the range of meaning implied in the use of each of these terms. The following definitions are offered to further clarify these items.

   The term **fasàha**, best defined as purity of language, was originally applied to individual words if they were euphonious combinations of letters and were free of any strangeness (**gharàba**). Later, discourse was considered **fasih** if the individual words of the composition were **fasiha**, and it was free of phonological and semantic complication and weakness of composition. To the extent that this last criterion is implied, the term **fasàha** begins to converge with what is intended by the term **balàgha**.

   Balàgha translates into English either as eloquence or (the science of) rhetoric. In describing the scope of the term in the former usage, G.E. von Grunebaum states that **balàgha** «presupposes **fasàha**, purity and euphony of language, but goes beyond it in requiring, according to some of the early definitions, the knowledge of the proper connexion and separation of the phrase, clarity, and appropriateness to the occasion.» (**Encyclopaedia of Islam**, Vol. 1, p. 981). As a science, **balàgha** includes **^{c}ilm al-badi^{c}**, the study of figures and ornaments of speech, **^{c}alm al-ma^{c}àni**, which focuses on themes and ideas rather than form, and **^{c}ilm al-bayàn**.

   Bayàn refers to clarity of expression. Though finally a branch of **balàgha**, it was and still is sometimes used to refer generally to excellence in discourse much as **balàgha** does, and, as von Grunebaum points out, is sometimes linked with **fasàha**, its perfect instrument. (**EI**, Vol. 1). As a branch of rhetoric **bayàn** deals with the form and modes of expression and basic patterns of imagery and figurative language which may be used to express clearly the speaker or writer's intended meaning.

   It should be noted that the word **barà^{c}a** cannot be considered a technical term of any kind, and signifies skillfulness or proficiency at any craft or occupation. ^{c}Abd al-Qàhir's use of this word in conjunction with the three preceding rhetorical terms must be taken as an indication that he is referring here to the imprecise application of all these as terms of praise

Among the things which confuse the investigator in this area is that it is unlikely that it be said: «this is discourse whose ideas have been ordered,» since perhaps that did not tend to be the usage. Still, though they don't use the [term] «ordering» in regard to the ideas, they have used in reference to them [i.e., the ideas] [terms] which have the same or equivalent meaning. Such is their statement: «he arranges the ideas in his mind and puts them down, constructing them in regard to one another». Likewise they say: «he arranges the branches on the bases and follows up one idea with the next and attaches equal to equal.» If you are aware that they used weaving, embroidery, engraving and goldsmithery as metaphors for the same things for which they used ordering [pearls] **(nazm)** as a metaphor, and you have no doubt that these are all similes and analogies based on attributes and phenomena associated with ideas, rather than utterances, then you should realize that ordering **(nazm)** works the same way.

Be aware that it is proper for you to accept this chapter as definitive, bearing in mind always the points I have mentioned in it, for they are pillars and foundations in this area, should you firmly fix them in your mind, you will find doubt leaving you and misgivings being banished from your heart. This is especially [the case] for what I mentioned about its being inconceivable for you to [be able to] determine the right place for an utterance without knowing its meaning, and that you do not pursue arrangement and ordering in the words, inasmuch as utterances, but rather pursue arrangement in the ideas and on them bring your thinking to bear. When you have completed that, you follow them up with the words and with them trace their tracks. When you have finished arranging the ideas in your mind, you do not need to think afresh about the words; rather you find them [already] arranged for you by virtue of their being the servants of the meanings and dependent upon them and attached to them. Knowledge of the positions of the meanings in the mind is knowledge of the positions of the utterances that refer to them in articulation.

Translated: Margaret Larkin

and shaping take place. It is impossible for you to think about something, and not craft something related to that but to something else. If that were possible, it would be possible for the builder to think about spinning as though to make his thoughts about it a link to crafting [something] out of baked brick, and that is absolutely impossible.

Should it be said: «composition (**nazm**) is found, nonetheless, in the utterances, and there is no way to apprehend the arrangement which you claim is in the meanings if you don't order and arrange the utterances in that particular way,» it would be said [in response]: This is what always reawakens doubt. What resolves it is that you consider: do you imagine that it is because you are thinking about and taking into consideration the position of one utterance in relation to the other that you place it next to it or before it, and that you are saying: this word is right here because it possesses such and such an attribute? Or do you think it is reasonable only for you to say: this expression is right here because its meaning is such and such, and because of its semantic reference to such and such, and because the sense of the discourse and its intent require it to be so, and because the meaning of what precedes it requires this meaning? If you think the first, then say what you want, confident that everything that we have mentioned is false. But if you think only the second, then do not deceive yourself with misleading thoughts; leave off examining the outward appearances of things and be assured that what you believe must certainly be the arrangement and ordering of utterances in a particular sequence is not what you sought in your thinking. Rather, it is something that occurs necessarily by virtue of the first [thing sought, which is the meaning], since if utterances are the receptacles of meanings, then they must certainly follow them in their positions. If it is necessary for a meaning to be first in the mind, it is likewise necessary that the utterance referring to it be first in articulation. For you to think, however, that the words are targeted in ordering (**nazm**) and arrangement before the ideas and that the idea of composition (**nazm**), which the men of eloquence aspire to describe among themselves is a concept about the ordering of utterances, or that you need after arranging the meanings to start thinking afresh in order to bring forth the words in harmony with them, is an invalid and erroneous idea that occurs to whoever does not give investigation its full due. How can you be thinking about the utterances when you cannot be aware of particular properties and circumstances of theirs which, if you knew them, would justify their being ordered in such and such a way?

articulation, but rather that their sense is harmonized and that their meanings converge in the manner that the mind requires. How can it be imagined that what is meant by it is the uninterrupted sequence of vocables in articulation, after it has been established that it is ordering in which the position of part of the arrangement in relation to the rest is taken into account, and that it is comparable to goldsmithery, decoration, embroidery (**tafwif**) and engraving (**naqsh**) and everything that aims at representation? How can that be imagined after we have [determined] not to doubt that there would be no position to be considered for a word in relation to its companion if you isolated the sense of the two from one another? What possibility is there of doubting that utterances do not deserve to be ordered in one manner rather than another by virtue of their being utterances, when if we postulated that the meaning were removed from these utterances, which are words, then no one of them would be more worthy of being placed before any other, and it could not be imagined that arrangement and ordering among them were necessary. If you had a boy memorize a portion of **Kitàb al-ᶜAyn** or **al-Jamhara,**[6] without explaining to him anything of it and expected him to master the form and external appearance of the words and reproduce them as he does the kinds of bird sounds, you would find that it had never occurred to him that it was his business to present one expression in the end, while putting another first. Rather his position is like that of one throwing stones or counting walnuts, unless you compel him to arrange the words alphabetically, so that he might keep to the order of the book.

Another proof is that if composition (**nazm**) meant the utterance itself, rather than the arrangement of the meanings in the mind (**nafs**) and then the articulation of the utterances corresponding to them, it would have to be that the position of two persons could not differ in knowledge of [what is] good composition and [what] is not, since the two perceive the sequence of utterances upon articulation identically, and neither one of them knows something about it that the other does not.

More clear than all this is that this composition (**nazm**), which men of eloquence aspire to describe among themselves, and on account of which ranks in eloquence vary in merit over each other, is a craft in which one inevitably recurs to thought. If it is something for which one has recourse to thought and which is achieved through reflection, then thought must be examined: in what is it enveloped? Is it in ideas or in utterances? Whichever you find your thinking wrapped in, ideas or utterances, it is in that your craft occurs and your molding and ordering

If a word, when it is beautiful, were so inasmuch as utterance, and if, when it merited superiority and distinction, it did so in and of itself and by itself, rather than because of its position in relation to the words in proximity to it in the composition, then the case would never vary: it would either be superior or not, always. You have never encountered a statement that so confuses its author as this one, to the point where he no longer knows how to express himself and how to control his argument. If you want the truth, it's the kind of thing man gets his tongue going and sets it loose about, while if he were to examine his heart he would find that it knows its falsity and comprehends the contradiction of it. This is because it is the kind of thing that cannot constitute truth in anyone's belief and cannot be internalized in one's heart.

One thing that must be made perfectly clear subsequent to this chapter is the difference between what we call ordered letters **(hurùf manzùma)** and ordered words **(kalim manzùma).**

[The fact of] the matter is that the ordering or «sequencing» of letters **(nazm al-hurùf)**[5] is their occurring one after the other in articulation only, where their order does not stem from any particular meaning, nor is their orderer following in it any logic which required him to pursue what he pursued in his ordering. Had the originator of language coined **rabada** in the place of **daraba,** there wouldn't have been anything wrong in that.

The matter, however, is not like this with the ordering of words, since you follow, in their arrangement, the traces of the meanings, and you arrange them in accordance with the organization of the meanings in the mind **(nafs)**. It is composition, then, in which the position of part of the arrangement **(al-manzum)** in relation to the rest is taken into consideration; it is not composition which means adding item to item haphazardly. Thus, to them [i.e. the Arab scholars], it was comparable to weaving **(nasj)**, composition/compilation **(ta'lif)**, goldsmithery **(siyàgha)**, building **(binà)**, embroidery **(washy)** and decoration **(tahbìr)** and whatever [else], like these, requires consideration of the parts in relation to each other, such that there is a justification for requiring the placing of each item where it was placed, and such that should it be placed elsewhere, it would not be right.

The value of knowing this difference is that if you have understood it, you have understood that what is meant by the composition of words **(nazm al-kalim)** is not that their sounds **(alfàz)** succeed one another in

Take the word «swallow» («ibla^{c}i») and consider it alone, disregarding what is before it and after it. Consider in the same way all that follows it. How can there be doubt when it is known that the basis of the greatness is in the fact that the earth was addressed and then commanded, and that the address was formed with the [vocative particle] «yà» without [the relative pronoun] «ayy,» as [for example] in «yà ayyàtuhà-l-ard,» and then in the [pronominal suffix] «kaf» («your») being added to the word «mà'» («water»), rather than its having merely been said «ibla^{c}i-l-mà'» («swallow the water»), and in addressing the earth and commanding it in regard to matters akin to its function and then having that followed by addressing the sky and commanding it, too, regarding what applies to it, and then in its having been said «wa ghida-l-mà'» («and the water abated») in the [passive] fu^{c}il pattern, which indicates that the water abated only because of the order of an orderer and by the power of one who is powerful, and then in emphasizing and stressing all this with the words of God «and the matter was concluded» («qudiyà-l-amr»), and in spelling out the effect of these phenomena, namely «it settled on al-Júdi,» and then in the ark first being referred to through the pronoun [of the verb] before being mentioned explicitly, as is stipulated for denoting the importance and splendor of the matter, and, finally, in [the use of] the word «qìla» («it was said») in the end to balance [the use of] «qìla» in the beginning [of the verse]. Do you see in any of these features, which, in their inimitable splendor, fill you with an awe that pervades your heart when you imagine them, an attributive of the utterance inasmuch as mere sound and succession of phones that are articulated? Or does all of that stem from the wonderful harmony that exists among the meanings of the words?

It has thus been made clear, leaving no room for doubt, that words, inasmuch as mere utterances or individual words, do not rival each other in merit and that excellence or the absence of it is established with respect to words by the [extent of] the suitability of the meaning of one word to the meaning of the one that follows it, or by some [criterion] resembling this which has no relation to the outward utterances [i.e., vocables].

One proof of this is the fact that you encounter a word that pleases you and puts you at ease in one place, while the very same word is weighty and oppressive to you in another place.

****

nouns established for one thing that this one better communicates and more clearly reveals its identity than the other, so that the word «layth» («lion»), for example, is more indicative of the beast which the word «asad» [also] indicates? Or such that if we wanted to compare two languages like Arabic and Persian, it would be possible for us to deem the word «rajul» more expressive of the male human being than its counterpart in Persian? Can one entertain the erroneous idea, even with great effort, that two individual words, without reference to the particular position they occupy vis-a-vis the composition **(ta'lif)** and construction **(nazm)**, rival each other for precedence in [anything] more than that this one is familiar and [commonly] used, while that one is strange and barbarous, or that the letters of this one are lighter and their combination better and far removed from what is wearisome to the tongue?

Do we find anyone saying: «This is a blemishless **(fasiha)** utterance,» but they are taking into account its place within the composition **(nazm)**, the harmony of its meaning with that of its neighbors, and its splendid conviviality with its sister-utterances?

Have they said «an adept and acceptable utterance» versus an «unsettled, out-of-place and distasteful one,» but they mean by «adeptness» the fine harmony between this and that in terms of the meaning of the two, and by «unsettledness» their mutual unsuitability, and that the first does not go well with the second in its meaning and is unsuitable to be paired with it in its conveying of the sense?

When you think about the words of God [in the Qur'an]: «It was said: Oh earth, swallow up your water; and oh sky, cease; and the water abated and the matter was concluded. And it settled on al-Jùdi. And it was said: 'Away with the nation of transgressors.»,[4] and the inimitable superiority in them becomes clearly revealed to you and what you see and hear overwhelms you, do you doubt that the obvious merit and compelling excellence you discovered is due solely to a matter stemming from the harmonious linking of these words to each other, and that beauty and distinction do not occur in them except because of [how] the first [word] meets the second, and the third the fourth, and so on, until the end of the verse? Do you doubt that the merit results from the collocation of the words and from their totality?

If you are doubtful, then reflect! Do you notice any one of these words such that if it were removed from among its sisters and isolated, it would carry the same expressiveness that it does in its place in the verse?

ON COMPOSITION AND STYLISTIC EXCELLENCE

^c^Abd al-Qàhir al-Jurjànì

A careful investigation of the subject of eloquence **(balàgha)**, formal flawlessness **(fasàha)**, clarity of expression **(bayàn)** and skillfulness **(baràᶜa)**[3] and whatever resembles these in designating the superiority of one speaker over others, with respect to their articulation and [how] they expressed themselves and informed the listeners about their intended ideas and meanings, and sought to communicate to them what was in their minds and reveal to them the contents of their hearts.

It is known that these terms and those like them, which single out the utterance **(lafz)** for description and characterization and attribute merit and excellence to it, to the exclusion of the idea **(maᶜnà)**, have no meaning other than ascribing to discourse the quality of referring well and completely to that to which it refers, and then of being exhibited in the most brilliant and decorated, most splendid and wonderful form that is most fit to win the heart's favor and the largest share of its affections, and is most capable of setting the praiser's tongue going and prolonging the displeasure of the envier.

There is no way of assigning these characteristics unless the meaning is approached from the aspect most suitable to convey it, and the wording is chosen that is most specific to it, most revealing of it, most exact for it and most capable of earning it high rank and manifesting the excellence in it.

If this is so, the word must be studied before its inclusion in the composition and before it becomes [part of] the formulation in which speech is declarative, imperative, prohibitive, interrogatory or exclamatory and conveys in the sentence one of the meanings that can only be communicated by joining word to word and building utterance upon utterance. Can it be conceived that there be relative merit between two words in denotation, such that one is more indicative of the meaning that was established for it than the other one, for what it is earmarked for, so as to maintain [for example] that the word «rajul» («man») is more indicative of its meaning than the word «faras» («horse») is of what it was designated for? Or such that it be imagined in regard to two

by some of his biographers as theologian and jurisprudent (e.g., al-Subki, **Tabaqàt al-Shàfi[c]iyya**), [c]Abd al-Qàhir in fact conducts his argument in a manner becoming a member of this profession. He takes as premise ideas which are generally agreed upon among his audience, and on the basis of them argues point by point, gradually leading his reader to the conclusion he has in mind. Alternatively, he often takes a popular notion which he considers erroneous and discredits it by pointing out how its logical implications include some obviously unacceptable idea.

The basic tenet he wishes to emphasize from the outset is that stylistic superiority resides in the meanings or ideas (**ma[c]àni**) of words and how they are associated with each other in a given composition (**nazm**), and not in the utterances or words (**alfàz**) themselves.

This idea challenged the belief that had dominated Arabic criticism since al-Jàhiz: that words are intrinsically beautiful or not, and are in and of themselves, the indicator of stylistic excellence. [c]Abd al-Qàhir's stand did not go uncriticized by his fellows, and Ibn al-Athir (d. 1239 A.D.), for one, made the case for the traditional point of view. Indeed he sees an apparent contradiction in [c]Abd al-Qàhir's recognition that individual words may possess certain qualities such as «heaviness» and «strangeness,» while, at the same time, he rejects these as the basis of artistic excellence.

In fact, [c]Abd al-Qàhir's apparently extreme statement of the importance of the **ma[c]àni** over the **alfàz** may be seen as a necessary preface to an entire syntactic theory that demanded a fresh look past the **alfàz** to the composition itself and the mental relationships it embodies. His formulation represents the first real foundation in Arabic poetics for practical criticism of an objective nature and suggests a vehicle for articulating stylistic judgments that had often previously remained on a purely individual and instinctive basis. It is to the credit of [c]Abd al-Qàhir that **[c]ilm al-ma[c]àni** has enjoyed a permanent place as a branch of Arabic rhetoric.

In reference to the actual translation at hand, it should be made clear that any accuracy it enjoys derives from readings of the text with Professors [c]Iffat al-Sharqàwi and al-Sa[c]id Muhammad Badawi. Any inaccuracies derive from my own limitations.

Margaret Larkin

AL-JURJANI'S THEORY OF DISCOURSE

Translated : Margaret Larkin

عبدالقاهرالجرجاني

من دلائل الإعجاز

ترجمة وتقديم : مارجرت لاركن

Introduction

Little is known about the life of Abù Bakr ^{c}Abd al-Qàhir b. ^{c}Abd al-Rahmàn al-Jurjànì,[1] the author of the following translated selection.[2] Noted among his contemporaries as a grammarian, he was the student, in Jurjàn, of ^{c}Ali b. ^{c}Abd al-^{c}Azìz al-Jurjànì and of Abu-l-Husayn al-Fàrisì, the maternal nephew of Abù ^{c}Ali al-Fàrisì. He is not known to have studied anywhere outside his native Jurjàn. His date of death is given as 471 a.h./1078 A.D. or 474 a.h./1081 A.D.

Among his most important grammatical works are **Mi'at ^{c}àmil** (with its many commentaries) and **Kitàb al-jumal**. In the field of poetics, we have his two major treatises, **Asràr al-balàgha** and **Dalà'il i^{c}jàz al-Qur'àn.**

The following selection, translated from the latter of these two, constitutes the first succinct statement in the course of **Dalà'il i^{c}jàz al-Qur'àn** of the stylistic theory ^{c}Abd al-Qàhir is presenting. Referred to

13. This comparison of the Modern poet to the singer with a pleasing voice but with an incomplete knowledge of the technical rules of the art perhaps indicates that he did not expect the Modern to be able to write verses on all the themes of the classical repertoire nor to have a command of all the strange and unusual words of that lexicon. What is important, however, is the relation between the poet and his audience and the evocative power of the poetry.

14. The reference in this line is probably to the wine maiden who brings about love-sickness in the healthy and then cures them through serving them wine.

15. ᶜAbd al-Karim ibn Ibràhim al-Nahshali was a Secretary to al-Muᶜizz ibn Bàdis of al-Qayrawàn and as Ibn Rashiq's mentor was probably the most important influence in the intellectual formation of Ibn Rashiq. He authored **al-Mumtiᶜ fi ᶜIlm al-Shiᶜr wa-ᶜAmalihi.** See Ihsàn ᶜAbbàs, **Tarikh al-Naqd al-Adabi ᶜInda al-ᶜArab: Naqd al-Shiᶜr min al-Qarn al-Thàlith hatta al-Qarn al-Thàmin al-Hijri** (Beirut: Dar Al-Amàna, 1971), 440-441.

16. The text should read **safsàfan**, not **safsàqan.**

17. Three famous poets of the pre-Islamic Age, poems by whom are contained in the famous collection **al-Muᶜallaqat.**

FOOTNOTES

1. Amjad Trabulsi, **La critique poétique des arabes** (Damascus: Institiut Français de Damas, 1955), 61 (French tr.) and 262 (Arabic text). Future references to this fundamental work will be indicated by **Critique.**
2. Ch. Bouyahia, «Ibn Rashiq,» **E.I.**[2]
3. Ed. Muhammad Muhyi al-Din ᶜAbd al-Hamid, 2 vols. (Beirut: Dàr al-Jil, 1972). The text translated below may be found in I: 90-93.
4. Abù ᶜAmr ibn al-ᶜAlà' (d. 154/770), one of the founders of Arab philology, exercised a great influence upon the early development of literary criticism (**Critique, 7**).
5. Ibn al-Aᶜràbi was a celebrated philologist of al-Kùfa (d. 231/854). It is reported that someone recited to him verses describing a cloud and attributed them to an Ancient. Ibn al-Aᶜràbi, impressed by the verses, ordered that they be committed to writing. Thereupon, the reciter of the verses said that the verses were in reality by Abu Tammàm. Ibn al-Aᶜràbi, quite perturbed, promptly ordered that the paper be torn up (**Critique**, 67-68).

6. Ibn Qutayba was a noted philologist of the School of Bagdad of the ninth century (d. 270/884 or 276/889). He gained fame for his work **Fi al-Shiᶜr wa-l-Shuᶜarà' (On Poetry and Poets)**. Ibn Qutayba, in contrast to his predecessors, Abù ᶜAmr ibn al-ᶜAla', Ibn al-Aᶜràbi, and al-Asmaᶜi, could distinguish literary merit apart from philological reliability, as is illustrated by the quote above. Though open-minded on this issue, Ibn Qutayba was an Ancient at heart, for he felt that only by emulating the Classical Tradition could a Modern attain greatness (**Critique**, 70-73).

7. ᶜAli ibn Abi Talib was a cousin and the son-in-law of the Prophet and the last of the four Orthodox Caliphs.

8. ᶜAntara ibn Shaddàd, a pre-Islamic poet famous for his valor and for his love for ᶜAbla, composed one of the seven odes in the famous collection known as **al-Muᶜallaqàt**.

9. By mentioning Abù Tammàn to the exclusion of al-Buhturi and by referring to him as «unrivaled,» Ibn Rashiq is clearly identifying himself with the «Modern» camp.

10. Dhù al-Rumma (d. 117/735-6) was a famed poet of Arab stock from central Arabia. He is particularly famous for his powerful description of the desert and its wildlife as well as his elegies.

11. Ibn al-Wakiᶜ (d. 393/1003) of the region of Dumyàt in Egypt authored **al-Munsif li-Sariq wa-l-Masruq min al-Mutanabbi** (**Critique**, 105).

12. By referring to «people's lessened involvement in literature,» Ibn Rashiq indicates that in his day and age poetry no longer played the central role that it did in the everyday life of the pre-Islamic Arabs, with the result that specialized poetic vocabulary was no longer totally comprehensible to the Modern poet's audience.

poets integrate from each age what is valuable and frequently used amongst its people, yet with regard for well-proportioned balance **(husn al-istiwà')**, the limits of moderation, and artistic excellence. Perhaps certain words are used in one country which are rarely used in another, like the use by the inhabitants of al-Basra of Persian words in their poetry and in the anecdotes of their stories.»

He proceeds to say: «What I prefer is the pursuit of excellence and beauty **(al-tajwid wa-l-tahsin)**, which is what scholars prefer in poetry, so that the (poetry) of the past live on and that (poetical production) remain clear of the unrefined and distasteful and rise above latter-day plagiarism. It may incorporate the current proverb, the appropriate simile, and the beautiful metaphor.»

The author of this book (now proceeds) to say: I hope that I, with this decisive argument and its substantiation right here, may be numbered among reasonable and discerning persons, God willing. He whose words are of narrow circulation-known unto only one group of persons, not circulating outside his country nor current outside of his region-is not like him whose words are current in every place, known everywhere. Modernity and smoothness (of style) are not tantamount to shallow and familiar[16] language, nor that which is lifeless, devoid of grace; just as powerful expression and eloquence are not tantamount to strange and uncommon words heavy on the tongue, nor coarse Bedouin speech. Rather (modernity, refinement, and eloquence) strike a middle path.

Imru' al-Qays, al-Nàbigha, and al-A^{c}shà[17] have distinguished themselves only with sweet and graceful speech, far from the trite and lifeless. Even if they used strange and extraordinary words, that might be tolerated from them, since this was according to their nature. Notwithstanding, taking all of this into account, the author of modern, latter-day poetry clearly takes precedence inasmuch as he remains faithful to the tradition and has a feeling for what is appropriate. Moreover, this poetry is more delicate of texture and of a more beautiful weave.

Translated : Dustin Cowell

alike comprehend. Thus the Modern poet is like the singer with the pleasing voice-he stirs persons to listen to him, even though he might be ignorant of musical arrangements **(alhàn)** and break rhythmical sequences **(awzàn)**.[13]

He who composes poetry with strange and difficult diction is tantamount to one proficient in carrying a melody **(nagham)** but whose voice does not move the listener, all shying away from him excepting those who know the merit of his skill. Relying solely upon his skill, he would not be suitable for (entertainment) at parties. Rather he could be made a teacher of songstresses, training them through his skill-while savoring their voices to the exclusion of his own-that they might be free of error in their art and delight with the beauty of their voices.»

The foregoing comparison given by Ibn Wakiᶜ (in illustration of this idea) is among the best ever given, although the underlying idea (has been taken) from the words of Abú Nuwàs:

Depiction of the encampment traces is
of the eloquence of a time long
past-so make your descriptions
of the daughter of the vine.

Don't get the wrong impression of
her who brought about both
the illness of the healthy and
the cure of the illness.[14]

You describe the traces according to
what you hear about them.
Are those who witness with
their eyes like you in understanding?

If you describe something in imitation,
you will not be free from
error and delusion.

Never have I seen in this matter a more convincing argument than that set forth by ᶜAbd al-Karim ibn Ibràhim,[15] who said, «Conditions, times, and countries may differ. What may be mastered in one time may not be so in another, and what the people of one country find beautiful may not be found so by the people of another. We finc that the skillful

brought it to its conclusion, not leaving for him anything (to be done). In this ode he advances that which no predecessor had ever uttered nor which any latter-day poet could match. In a like manner the words of Abú Tammàm[9]-an unrivalled master of this craft (sinà^ca)- are to be understood:

He whose ears you fill exclaims: «How much the
first has left for the last!»

Here he refutes those who have said, «The first has not left anything for the last.» In another place he stated his meaning more clearly and explicitly:

Were poetry to die out, what your reservoirs have
served out in hospitality in by-gone ages
would have depleted it.
Yet good sense tells us: clouds move
on, yet others come on their heels.

The Ancients and Moderns may be compared to two men, one of whom begins (to build) a building, doing his work expertly and proficiently; whereupon the other comes and paints it and decorates it. Studied laborious effort (**kulfa**) is apparent in the case of the latter-even if (his work) be excellent-whereas (innate) ability (**qudra**) is apparent in the case of the former-even if (his work)be crude.

I once heard the grammarian al-Qàdí Abú al-Fadl Ja^cfar ibn Ahmad-when asked about Dhú al-Rumma[10] and Abú Tammàm-reply in a similar vein, though I do not recall his exact words.

Abú Muhammad al-Hasan ibn ^cAlí ibn Wakí^c[11] has said with reference to the Moderns: «They are recited by reason of the sweetness of their words (**^cudhúbat alfàzi-hà**), their delicacy (**riqqati-hà**), and the charm of their meaning (**halàwat ma^càni-hà**), as well as their accessibility (**qurb ma'kahdhi-hà**). However, had the Moderns in their poetry followed the steps of the Ancients in respect to the preponderance of rare and uncommon words, the description of vast and barren deserts, and the mention of wild animals and insects, their poetry would not be recited, for those themes are more natural to the Ancients, especially by reason of people's lessened involvement in literature in the present and recent ages.[12] Rather their poetry is written down (i.e. preserved) because it is easily understood, such that both connoisseur and layman

ON THE ANCIENTS AND THE MODERNS

from al-ᶜUmda by Ibn Rashiq al-Qayrawàni

Every Ancient poet is in fact a Modern in his own age, and in comparison to those who preceded him. Now Abú ᶜAmr ibn al-ᶜAlà'[4] has said: «This modern poetry (**muwallad**) is so good that I thought about ordering our lads to recite it.» He was referring to the poetry of Jarir and Farazdaq, considering it modern (**muwallad**) with respect to the poetry of the pre-Islamic Age and of those poets born in the pre-Islamic period and living on into the Islamic era (**mukhadramún**) - for he only considered as poetry that of the Ancients (**mutaqaddimún**). Al-Asmaᶜi once said: «I sat with him (i.e., Abú ᶜAmr ibn al-ᶜAlà') for eight years, never hearing him use a single line of poetry dating from the Islamic age as supporting evidence. When he was asked about the Moderns (**muwalladún**), he commented, 'As for whatever is beautiful (in their poetry), others have said it first; and as for that which is ugly, it proceeds from them. All is not equal; consider, (for example), a piece of silk brocade, a piece of coarse towel cloth, and a piece of leather mat.'» Such is the position of Abú ᶜAmr and his followers-like al-ᶜAsmaᶜi and Ibn al-Aᶜràbi.[5] I mean by this that each of them took this position vis-à-vis their contemporaries, giving precedence to those who preceded them. Yet that is only by reason of their need for quotations from poetry to serve as textual evidence and their lack of confidence (in the linguistic soundness) of the (literary) production of the Moderns. Later this view became traditionally fixed.

Now Ibn Qutayba[6] has said: «God did not confine poetry, knowledge and eloquence to any one age to the exclusion of another; nor did He single out any one people over and above another. Rather He made all these (poetry, knowledge and eloquence) common, collectively shared by all His servants of each and every age, making every «Ancient» a «Modern» in his own age.» Supporting Ibn Qutayba are the words of ᶜAli[7]-may God be pleased with him: «Were it not that (the elements of) speech were repeated, they would be depleted.» None of us is more qualified to speak than anyone else. Indeed, both precedence and distinction proceed from meaning (**al-maᶜna**) in accordance with conditions we will discuss later in this book, God willing. ᶜAntara's[8] words, «Have the poets left a breach to be patched?», indicate that he considered himself a Modern, having come to poetry after others had

faithful to the classical pre-Islamic tradition. There developed a controversy between two rival poets of the ninth century A.D. -al-Buhturí (d. 284/897) and Abú Tammàm (d. 231/845). Since al-Buhturí remained closer to the tradition, those proclaiming the superiority of al-Buhturí were supporters of the Ancients, whereas adherents of the Moderns rallied to the defence of Abú Tammàm.

One of the great proponents of the Shu'úbite movement in al-'Iràq was the famed poet Abú Nuwàs (d. between 198/813 and 200/815), whose verses are quoted in the text by Ibn Rashiq translated below. In these verses Abú Nuwàs advises poets not to try to imitate blindly themes of the Ancients having little to do with their own experience, namely the pleasure of wine; for imitation only leads to «error and delusion.»

Abu Alí Hasan ibn Rashíq al-Qayrawàní (also al-Azdi, al-Masílí) is the product of the flourishing culture of the North African city of al-Qayrawàn of the eleventh century on the eve of its demise. Born at Masíla in the region of Constantine in 390/1000, fathered most probably by a freed slave of Byzantine origin and a client of the Arab tribe of Azd, he traveled as a young man to al-Qayrawàn, where he studied, and at the age of twenty became a poet in the court of the Zírid al-Mu'izz. When al-Qayrawàn fell to the invading nomadic tribes of the Banú Hilal in 449/1057, he composed an elegy to the city for which he gained fame. He spent his last years in Sicily, where he died either in 456/1063-4 or 463/1070-1.[2] His famous work entitled **al-ᶜUmda fi Mahàsin al-Shiᶜr wa-Adabihi wa-Naqdihi (The Fundament on the Merits of Poetic Art and Criticism)**[3] is in fact a synthesis of three centuries of enquiry by Arab scholars of both East and West into the questions of literary criticism. Amjad Trabulsi has characterized Ibn Rashíq's originality in this work as his manner of presentation: an initial discussion of opposing views followed by an attempt to conciliate between these views in an original way. We find this conciliatory spirit in the text below, in which the author concedes the merit of the tradition and the Ancients while simultaneously arguing for the superiority of the Moderns.

Dustin Cowell

quoted by his pupil Abû Hatim al-Sijistâni in **Fuhûlat al-Shu^cará** (The Great Poets) as saying in answer to a query as to how he would rank the famous trio of poets of the first century of the Hijra - Jarir (d. 110/728), Farazdaq (d. ca. 110-12/728-30), and al-Akhtal (d. ca. 92/710): «Had they lived in the pre-Islamic Age, they would have ranked highly. However, I dare not say anything about them inasmuch as they lived in the Islamic Age.»[1] The basic concern of the linguists was that, with the Arabs coming into contact with foreign cultures and languages, the language was beginning to lose its pristine purity.

The views of the philologists were not always kindly taken by poets, and Farazdaq had harsh words for a critic finding fault with his poetry by reason of its deviation from the classical norms of pre-Islamic poetry (**Critique**, 67). The issue of whether any poet living after the close of the pre-Islamic Age could in any way attain the heights of the pre-Islamic poets became an issue known as the controversy between Moderns (**muhadathûn, muta'akhkhirûn**, or **muwalladûn**) vs. Ancients (**qudamà'** or **mutaqaddimûn**). The conflict was not strictly confined to the philological and literary, for it was fanned by the controversy surrounding the Shu' ûbite movement. The word **shu'ûbí** is a relative adjective meaning «of the peoples or nations.»

As Islam spread outside the confines of the Arabian peninsula, it came into contact with diverse peoples speaking various languages, many of whom adopted Islam and the Arabic language and culture. There arose, especially in the region of the Fertile Crescent, conflicts of interest between the Arab privileged classes and the **mawàlí** (their non-Arab clients). The Shu'ûbite movement was essentially a reaction to certain social injustices and proclaimed the cultural superiority of the non-Arabs over and above the Arabs (though all had Islam in common).

On the literary plane, the Moderns were, by virtue of having come into contact with other cultures, necessarily vulnerable to non-Arab influence even if they chanced to be of Arab stock. (Here we note that the precise chronological distinction between Moderns and Ancients changed with the passing of time.) As Amjad Trabulsi points out (**Critique**, 68), proclamation of the absolute superiority of the Ancients over the Moderns was in essence an affirmation of the superiority of the Arabic language and poetry and Arab people, a superiority which the Shu'ubites were loathe to admit. On the stylistic level, the Modern poet could only attain the respect of the anti-Shu'ûbites by remaining entirely

A TEXT BY IBN RASHIQ AL—QAYRAWANI ON THE CONTROVERSY BETWEEN ANCIENTS AND MODERNS

Translated : Dustin Cowell

ابن رشيق القيرواني

القدماء والمحدثون

ترجمة وتقديم : داستن كاول

Introduction

We may consider literary criticism to begin to take firm roots as a discipline in Arab tradition in the early ninth century A.D. and to continue to develop and flourish throughout the ensuing two centuries. An inevitable question raised by literary critics was the establishment of a concept of good poetry to which the poetry of any given poet could be compared.

The first literary critics were also philologists who looked to the poetry of the pre-Islamic poets as a basis for their philological studies of the language in which the **Qur'àn** was revealed. They often confused, however, the issues of linguistic reliability and literary merit. Thus it is that al-Asma'i, the famed philologist of al-Basra (died ca. 213/828) is

A traditional page is a diagram of reading: that is, it shows in what order we must read the text printed on it, from left to right and downwards. It is an arbitrary convention but a necessary one: otherwise, it is impossible to read a text.

This calligram of Apollinaire, which is a genuine icon or image, according to Peirce, and not a diagram, represents a tie and a watch. The tie is laid out on the upper part of the page (on the right), the watch to the left and beneath. Which text must we read first? The tie and then the watch? The title gives us an order of reading, but it is possible to begin with the watch. In the case of the watch, with which words do we start reading? There are four possibilities. We can start with the button («How well we are playing»): or with the hours, from one to twelve, from «my heart» to «the hours»; or with the hands («it is five to twelve and everything will be over»); or with the dial («The beauty of life passes the pain of dying»). And what words and sentences must we read in the second place? And in the third place? There are many possible combinations and therefore many possible meanings, a plurality of meanings. The circular layout deconstructs the iconic meaning of the calligram and its verbal meaning, which is made equivocal. With a plurality of meanings, each reader can produce a meaning of his own, as he likes (as in **Cent mille milliards de poèmes** by R. Queneau).

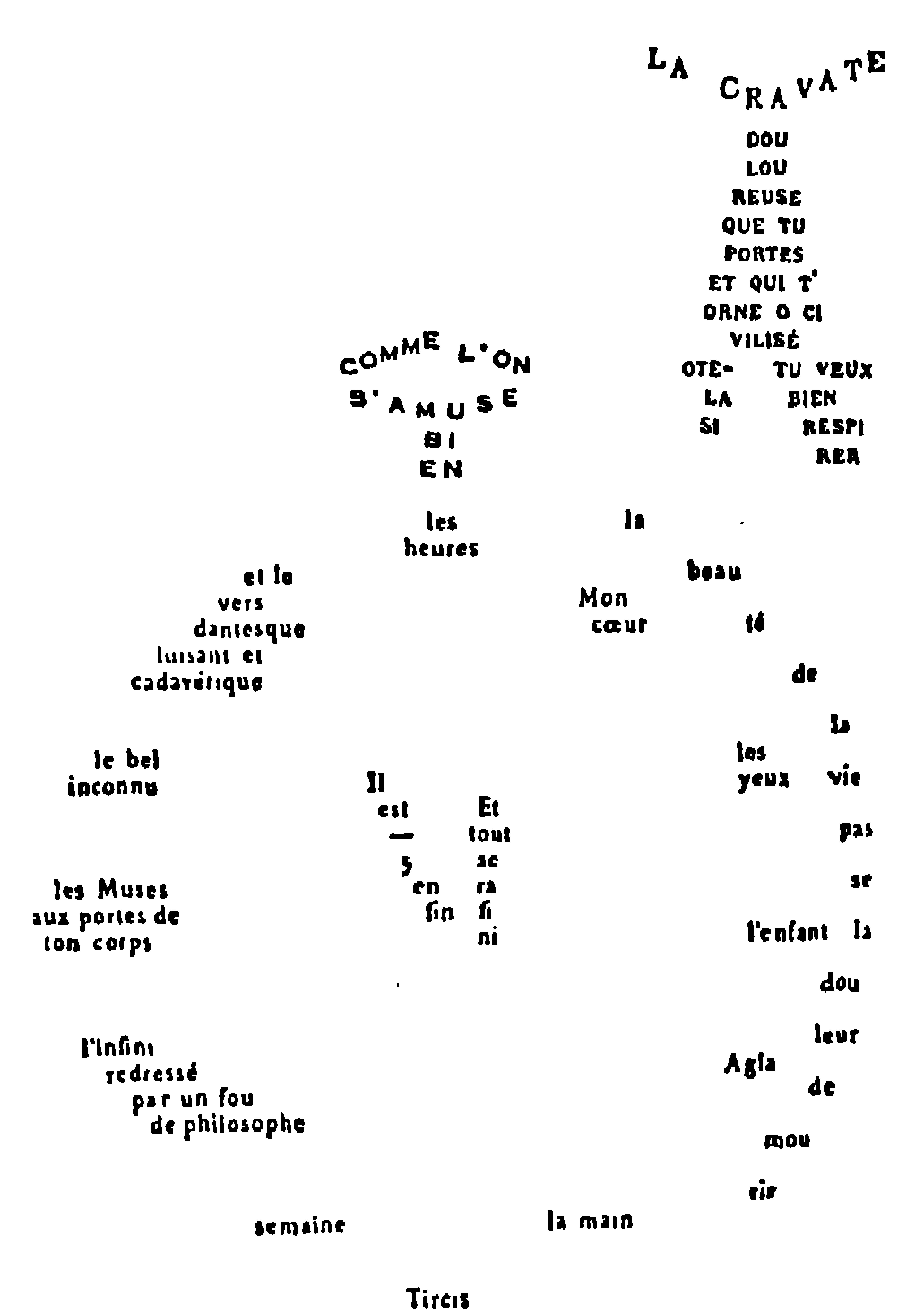
All these poems mark the partial end of a poetry founded on the word, by using visual and graphic signs and devices, by deconstructing the verbal meaning, or by multiplying infinitely the possible readings of the poem. Poetry is a game and plays with the forms or with the place of the words on the page. And the reader is invited to take part in this game.

Gérard Lapacherie

FOOTNOTES

1. J. Lotman, «The Future for Structural Poetics,» **Poetics 8, December, 1979.**
2. **C. S. Peirce, Syllabus, 1902.**
3. **R. Jakobson, «Closing Statements: Linguistics and Poetics» in Style in Language**, ed. T.A. Sebeok (New York, 1960).
4. T. Todorov, «Théories de la poésie,» **Poétique** 28 (Paris, Seuil, 1976).

La cravate et la montre



Apollinaire - La Cravate et la montre

—some words, such as «Isonzo» or «campestre intra fresco,» which refer to the place of this explosion, or shouts, as «Guerra ai tedesconi,» which refer to the war,
—the words «futurista» and «simultaneita,» which point to the futurist aesthetics of this page; they comment on it, as if it were a critical meta-discourse. The referent of these words is the poem itself, precisely the layout of the words. The statue too is a kind of metatext, which refers to futurism. The futurist poets intended to destroy the past and the symbols of the past. The signs say what the poem is.

—the two messages written in cursive (heterogeneous with regard to typography) by Marinetti and sent to «archi compagni,»
—two words, «Verdi» and «sdraiato» (which means stretched on a lounge-chair), which seem to have no connection with the poem, except as something opposite to war.

Apparently, there is no connection between the different texts. What is the relation between «Ho recevuto il vostro libro» and «Scrabrang»? None. They are merely simultaneous and appear on the same page in a visual and spatial co-presence. This heterogeneity of the page keeps us from reading it as an ordinary and linear page, so that the conflict between legibility and visibility is, finally, to the detriment of legibility.

This poem poses another important problem to poeticians: the problem of its coherence (in the aesthetic sense of the word). In an article published in 1976, T. Todorov observed that all hypotheses in poetics, and above all romantic ones, presupposed the coherence of the poem, that is, the presence of relations and connections among the signs at all the levels of the poem. Todorov inquired: «And what if the poetical text is not coherent, harmonious, unified?»[4]

This poem of Marinetti responds to Todorov's query on two levels: the signs are heterogeneous and the different parts of the poem are incongruous. Their relations are problematical and hazardous, even if the reader establishes a new order. With its incongruous layout, this poem abolishes the supremacy of the German romantic aesthetic, defined at the end of the eighteenth century by the Athenaeum group.

«La cravate et la montre»

«La cravate et la montre», from Apollinaire's **Calligrams**, is also an example of a non-coherent poem (in an aesthetic and not a logical sense), mainly in its layout.

The page has a diagrammatic layout. It is supposed to represent a war scene: the battle of the river Isonzo, in the Italian Alps, during the first world war. The noun «Isonzo» appears on the left part of the page, above the expression «Guerra ai tedesconi» («War against the Germans»). The page seems to be the diagram of an explosion. The word «esplosione» printed in capitals functions as a title. Words, mainly onomatopoetic, are laid out in disorder, like things flying into pieces and bursting into shivers, so that they look like pieces of material. One of the most important themes of futurist poetry is the lyricism of matter, which Marinetti exalts with these enormous letters and the black ink.

An important aspect of this diagrammatic page is the heterogeneity of its signs. We see lines, points, an arrow, pieces of unreadable letters, and, at the bottom of the page, a statue, a symbol of the past thrown down by the explosion. All these graphic signs are heterogeneous: they are not in harmony with the verbal signs. They cannot be read. They belong to another semiological system than language. For example, the onomatopoeias refer to real noises: noises of the explosion («Trac, grac, schiiia»), of a plane («Scrabrang») and of a machine-gun, in the upper part of the page. The letters are used to represent, by diagrams, the loudness of these noises, mainly when the types are bold and thick. But these letters are also used to draw objects shattered by the explosion. So, the letters both transcribe sounds or noises and draw things or stand for objects. They have a double status. They are both to be read and to be seen, so that it is difficult simply to read them. The difficulties in reading this poem stem also from two further devices:
—some sentences, in cursive writing, are almost unreadable. We need a lens to decipher some of them. In the right upper part of the page, there is a short message sent by Marinetti (we can read his initials as a signature) to one of his friends: «Ho recevuto il vostro libro mentre con...» (I received your book as...), but the last words are unreadable.
—some big letters («A», «H»), in the lower part of the page, cover and mask other letters and prevent us from reading certain words.

The legibility of this poem also comes up against the lack of syntax. The words are free of syntactic links; hence the title, «Words in Liberty.» But the lack of syntax is not the principal factor in the heterogeneity of this page. It is also due to the co-presence on the page of different and various texts, the connections among which are problematic and dubious. What are these texts ?
—the onomatopoeias which refer to the explosion,



Marinetti - Mots en Liberté

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
who
a)s w(e loo)k
upnowgath
PPEGORHRASS
eringint(o-
aThe):l
eA
!p:
S a
(r
rIvInG .gRrEaPsPhOs)
to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;

E.E.Cummings - Grasshopper

The meaning of grasshopper is disseminated on the page by the deconstruction of its signifier. Deconstructed by the anagram at the beginning of the poem, it manages to find its right form again at the end. Reading it is difficult: the continuity of the signifiers is broken by the punctuation, by the layout of the words, and by the anagrams. The words are not only linguistic signs, with a referent, a signifier and a signified, but mainly graphic signifiers, which the poet can play with. It is this aspect of visual poetry that I wish to study now in Marinetti's and Apollinaire's poems.

The Conflict Between Legibility and Visibility

I have studied in the first part of this article how visual and spatial meanings are produced by the layout of a poem and its graphic signifiers. I want to show now how these visual meanings and codes are opposed to the verbal text and how they deconstruct verbal and linguistic meanings, in a conflict between legibility and visibility.

The Channel

The theory of communicative systems provides the important notion of the «channel,» which I shall try to apply to the analysis of the page. The channel transmits a message from an addresser to an addressee. It is the technical base on which the message is supported, the function of which is to convey the message to the addressee. The channel is a physical and material element of communication: for example, the air when we speak, the electric wires when we telephone, or the page when we write. The point is that the channel can be analyzed in sensory terms: the page, that is, the channel in written communication, is perceived visually and its signs have a visual existence, a visual mode of significance. But nobody can read a text and look at it at the same moment. Reading a text and looking at it are two incompatible actions, mutually exclusive at the same moment. You may read a text and after that look at the page, or vice versa.

Thus, visual poetry contains the conditions for a conflict between legibility and visibility, more especially as the visual signs and linguistic signs belong to different semiological systems (images and language), and produce meanings in different ways.

Marinetti's «Words in Liberty»

This poem offers a good example of the opposition between the verbal and readable text and the visible page.

the page two linguistic groups, but there cannot be any linguistic arrangement or any verbal relation between them. What kind of relations do they have?

The continuity of the signifier «loneliness» is broken by the insertion of the sentence into the word. «Loneliness» bursts into its different letters. The two «l»s, in the first and eighth lines, are alone; so too, the word «one» (seventh line), which also means «alone,» signifies, as a reflected image, «loneliness.» The meaning of loneliness is thus disseminated on the page, in certain elements of the poem. Why not in the relations between «loneliness» and «a leaf falls»? Their relations are not syntactic, but visual and synthetic: the inscription of the sentence between parentheses inside «loneliness» is a specular construction. It is analogous to the relation between a thing and its reflected image. The brackets create something like a mirror, in which «a leaf falls,» with its layout, reflects the image of loneliness, as if a falling leaf, separated from its tree, were for Cummings the essence of loneliness. The whole meaning of the abstract noun is disseminated in the visual layout of this poem, in the two «l»s, in «one,» and in the bracketed construction.

«Grasshopper»

This poem also has a diagrammatic layout. It is mainly a game in which Cummings plays with words and letters.

The first word, which is a pure signifier, «r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r,» is an anagram of grasshopper, like the words of the fourth and eleventh lines: anagrams without any verbal meaning but with a visual and spatial significance which I would like to clarify.

The word «grasshopper» moves forward on the page in a progressive way. The small letters of the first anagram are laid out in disorder and are separated by hyphens. These hyphens disappear in the second anagram, after the word has «gathered into a leap.» It becomes different. Capitals are substituted for small letters, but they remain in disorder. Then, as the text says, the anagrammatic word «leaps»: the capitals mix with the small letters. At last, after this leap, the word «becomes rearrangingly» «grasshopper,» in small letters and in the right order, without anagram. The word itself and its anagrammatic forms leap on the page from line to line. On the sixth line, the word «leap» performs a jump, with its layout and with the dissemination of its letters. «Grasshopper» has a layout which is a diagram of leaps. The word leaps (not the jumping insect to which it refers), and it leaps like a grasshopper. The word and its letters look like the insect.

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

E.E.Cummings - Loneliness

Très bien, Monsieur
Et vous Monsieur

Bonjour, Mademoiselle !
Comment allez-vous, Mademoiselle !

Bonjour Monsieur !

Bonjour Monsieur

Bonjour Monsieur !

Bonjour Monsieur

Jean Tardieu - Conversation Sinfonietta

The interpretation established by a semiological analysis of the spatial and visual codes is confirmed by the construction of the poem. «Conversation - Sinfonietta» is divided into three movements, the titles of which are «allegro ma non tropo,» «andante sostenuto,» «scherzo vivace.» It is thus constructed like a musical work and each movement offers some analogies with music. For example, the tenor and the treble, high-pitched voices and light types, are idealist; the basses are materialist; the contraltos a happy medium. The opposition between matter and spirit is coded by an analogous opposition between bass voices and high voices. These literary themes, then, are treated as musical themes. At the end of each movement, the six voices speak or sing together and merge in exalting life or health, just as, in a symphony, the different themes are brought together at the end of the work. So, the page of «Conversation-Sinfonietta» is multi-coded. Its meaning is founded on various diagrammatic codes, spatial, visual and musical, which make the page analogous to a musical score. Traditionally, poets have considered poetry to be similar to music, because both use harmonious sounds and rhythms. For Tardieu, there is an analogy between music and poetry, because both are written on paper. The poetic text is incribed on the page, laid out, like notes transcribed on staves.

«Loneliness»

I shall now show how the layout of this poem, by Cummings, is constructed on a diagrammatic code.

This poem, a thick vertical line, is opposed to the blank page. The significance of verticality here is obvious: there is an analogy between the vertical line and the fall of a dead leaf. This diagrammatic codification is reinforced by the process of reading. We read this poem, not from left to right, but only downwards: the downward movement of our eyes is similar to the fall of a leaf. Everything is vertical; everything is falling. I shall not insist on this clear and obvious diagram. There ar two other problems to deal with: the dissemination of the letters and the bracketing of the sentence «a leaf falls» inside «loneliness.»

Why is this sentence put between parentheses? What is the meaning of this visual construction? The relations between the abstract noun («loneliness») and the sentence («a leaf falls»), which expresses an action, are neither linguistic nor syntactic. There is no syntax possible between these two verbal elements. It is a kind of paradox: there are on

three poems by J. Tardieu and Cummings, I would like to tackle one last problem: that of the coding of the page. The different relations of the page and of the referent are organized into a system of oppositions and implicit rules. This system, which Peirce does not mention, is called in European semiology a code. I want to clarify the different codes which construct and organize the page. In this crucial respect, European semiology diverges from Peirce's semiotics.

The Diagrammatic Layout of «Conversation-Sinfonietta»

The double page of this poem is divided into six horizontal registers. It is a conversation between six different voices. Each voice has its own register on the page. This division is a diagrammatic code which allows the message to be communicated. Owing to this code, we can attribute each sentence to the right voice: the lower registers belong to the two basses, the upper registers are the tenor's and the treble's, and the middle registers are those of the two contraltos. There are diagrammatic relations between the vertical place of the registers and the pitch of the voices: up, on the page, corresponds to the high-pitched voices; down, to the basses; the middle, to the middle voices.

This spatial code is reinforced by another diagrammatic code, a visual and typographical one. The text of the basses is printed in bold and thick types. The text of the tenor and the treble voices is printed in clear, thin, and light types. The pitch of the voices is revealed clearly by the form of type. The visual differences among the types are analogous to the musical differences of pitch.

There is another spatial code which rules the placement of words and sentences in each register. Words are written from left to right and their place indicates the order in which they are spoken. We cannot read this page as an ordinary page from left to right and downwards but we do scan this page from left to right, whatever the vertical position of words may be. The sentences printed in the middle registers, but on the left part of the page («Bonjour Monsieur») are read before the other sentences («Bonjour Mademoiselle,» «Bonjour Madame») printed on the right part of the page.

This process of reading is exactly analogous to the reading of a musical staff. The page of «Conversation-Sinfonietta» is a diagram of a musical score; the relations of the sentences on the page are analogous to the relations of notes on a staff. This conversation is trancribed like a musical work, like a «sinfonietta.»

diagram as a sign, but regards it as a set of signs: a diagram is a relation of analogy between two different sets of relations. In the case of «president,» the diagram is an analogous relation between a linguistic order and the hierarchical relations of two men. Thus, the diagram cannot be reduced to a simple sign. We may consider it as a formal device, by which we may account for the relations between the page and something external.

Now, we can tackle the problem of relations in the diagram. The diagram is also one of the key issues in structural poetics. That is, the diagram is based on relations, and structure is also defined as a relation, so that there is a kind of homology between diagram and structure. Thus, it is not surprising to see the diagram, and with the diagram, the referent, turn up in structural poetics. For example, a French Jakobsonian poetician, D. Delas, is inclined to regard some poems (those of P. Jacottet) as diagrams of real objects, that is, of their referent. Now, for Jakobson and structuralist poeticians, the poem, defined as a message for itself or self-valued words, is primarily a manifestation of language and of general parallelism. The poetician indicates the various equivalences at its several levels (phonetic, syntactic, semantic and metrical). The poem is considered as something autonomous, which refers to itself. In structural poetics, then, the diagram is a means of taking account of the referent, a means of referring to something else, which is not the poem. Consequently, the diagram limits the formalist principle of the autonomy of the poetic text. Unlike Jakobson and Delas, however, I want to apply the concept of diagram, not to the verbal text, but to the layout of the page. In my own view, the principle of autonomy, with which I agree, and which is mainly a methodological principle, cannot be maintained absolutely and, in particular, cannot be applied strictly to the page, because of its visual and sometimes figurative signs. Diagrams, visual signs, figuration all involve a relation to a referent or to reality. Jakobson himself does not deny the referential function: «The linguistic analysis of poetry cannot be confined to the poetical function... The supremacy of the poetic function over the referential fuction does not cancel the reference (or the denotation), but makes it ambiguous.»[3]

So, thanks to the diagram, it is possible to take account of the referent, that is, of the connection between the page and something else, which is not the page itself, nor the poem. However, this theoretical statement does not mean that the page is a reflection of reality. The page generates meanings by its connections both with something external and with the verbal text itself. But before applying the concept of diagram to

in a short article, to provide a systematic and exhaustive analysis and so I have chosen to treat only two problems of the page: its figurative layout, which I would like to analyze with the help of the concept of the diagram, and the conflict between legibility and visibility, that is between the verbal text and the figurative layout.

The Diagram

To understand what a diagram is, some insight into Peirce's semiotics is necessary. C.S. Peirce attempts to create an exhaustive semiotics, the basis of which is not language—contrary to F. de Saussure (in his **Course in General Linguistics**), for whom language is the model of all semiological systems. This is one of the main differences between Saussure's semiology and Peirce's semiotics. To realize his intention, Peirce conceives many different types of signs. I mention only the class of icons, which is the kind that is relevant to our purpose.

In this class of icons, Peirce distinguishes images from diagrams. Images are motivated signs, characterized by a natural relation which links the signified to the signifier or the sign to its referent. They look like the thing which they stand for or to which they refer, and represent figuratively objects or things. Diagrams are more intellectual signs. Peirce writes: «They represent the relations, mainly dyadic or so regarded, of the parts of one thing, by analogous relations in their own parts.»[2] Diagrams represent something by analogy, so that they are figurative signs; but they do not represent objects as images do. Peirce says that they represent **relations**, something more abstract and harder to perceive or account for. Before turning back to this problem of relations in the diagrams, we must resolve one difficulty.

According to Peirce a diagram is a sign, and we must analyze poems, which are not signs but sets of signs or systems of significance. Therefore, it is necessary to go further into the analysis of diagrams.

In an article, translated into French in 1965 as «A la recherche de l'essence du langage,» R. Jakobson, concerning the noun-phrase «the president and the minister,» puts the following questions: why the word «president» first and then «minister»? Why don't we say «the minister and the president»? For Jakobson (and I think we can agree with him on this), the syntactic order, that is the place of «president» and «minister» in the noun-phrase, is analogous to hierarchical relations between the two men. These syntactic relations are a verbal diagram and repressent relations in reality. Contrary to Peirce, Jakobson does not consider the

وتطرح قصيدة مارينتي « كلمات منطلقة » قضية الوحدة العضوية والتناغم في الشعر حيث أنها تتكون من مجموعات من العلامات والشفرات المختلفة النوعية . أما عن قصيدة ابوللينير « الساعة رباط العنق » فإن المتلقي يستطيع أن يقرأها في اتجاهات مختلفة تولد معاني مختلفة لنفس القصيدة .

وتمثل كل هذه القصائد نهاية الشعر القائم على الكلمة وترسي مكانها علامات ووسائل مرئية وبيانية . ويؤدي ذلك إلى تفكيك المعنى اللغوي حيث تظهر وسائل لانهائية لقراءة نفس القصيدة .

THE POETIC PAGE:

The title and the subject of this article should be explained clearly in order to avoid any misunderstanding. I would like to study here a kind of visual and graphic poetry, which looks like drawing: in particular, poems of Jean Tardieu, Cummings, Marinetti and Apollinaire. In French, we call this poetry «poésie inscrite» or «poésie spatialisée,» two expressions which might be rendered in English by something like «inscribed poetry» or «spatialised poetry.»

The hypothesis that I put forward as a starting-point for this study is that the page and its organization or layout mean a great deal in these poems. They are significant elements. A page is not only a piece of paper or a material element, but it contributes to the production of meanings. How does it generate meanings? By what means?

The trouble is that the concepts of poetics are not suitable to account for these meanings. The significance of the page is not a verbal one; it is produced by visual and graphic devices which do not belong to language. The page is not «the result of embodying a linguistic structure in some material substance,»[1] and thus linguistics or Jakobsonian poetics (which rely on the concept of poetic function) cannot deal with the following questions: what makes the page a thing of meaning? What makes the page a significant element?

Therefore, I have recourse to semiological concepts in order to analyse the visual significance of the page. These concepts will turn out to be relevant, above all the «diagram» in C.S. Peirce's semiotics and the «channel» in the theory of communicative systems. It is impossible,

THE POETIC PAGE
A SEMIOLOGICAL STUDY

Gérard Lapacherie

الصفحة الشعرية
دراسة سيميولوجية

جيرار لابشري

تكتسب الصفحة المطبوعة دلالة خاصة في شعر جان تارديو وكامنجز ومارتينتي وابوللينير فيتميز شعر هؤلاء الشعراء بكونه شعرا مرئيا وبيانيا في آن واحد . والتنسيق التشكيلي للصفحة الشعرية هو أقرب إلى الرسم البياني الذي يكتسب قيمة العلامة السميولوجية . فقد اعتبر بيرس الرسم البياني في نظريته السميولوجية علامة مثله مثل أي علامة أخرى . أما ياكبسون فقد نظر إليه على أنه مجموعة من العلامات تدخل في علاقات ويربطها بالواقع خارج النص الشعري علاقة دلالية .

وإذا نظرنا إلى قصيدة ترديو بعنوان « حوار – سمفونيته » نجد أن تنسيق الكلمات على الصفحة يتبع قواعد الشفرة الموسيقية أما قصيدة كامنجز « وحدة » فإننا نجد أن المعنى المجرد لهذه الكلمة يتخلل التنسيق المرئي للقصيدة وبنيتها . وتقفز الكلمات في قصيدة « الجرادة » لنفس الشاعر في تقليد بياني لحركة الحشرة على الصفحة .

ويستثمر هذا الشعر الوساطة الحسيه لإدراك الصفحة (طبقا لنظرية « قنوات الاتصال ») فيخلق توتراً بين عملية القراءة وعملية الرؤية فيستطيع المتلقي أن يقرأ الصفحة وأن ينظر إليها وهذا على التوالي ولكنه لايستطيع أن يقوم بالعملتين في آن واحد .

15. T. Todorov **Litterature et signification**, Paris, Larousse, 1967, pp. 117-8 (Translation mine).

16. The bipolar concept of transparency and opacity used in the linguistic analysis of discourse notes the presence or absence of the speaker in relation to his discourse and from the point of view of the hearer. In the case of absolute transparency, the speaker effaces himself completely. At the opposite extreme, the text will be deeply marked by the subjectivity of the speaker.

17. P. Guiraud, «Modern Linguistics Looks at Rhetoric: Free Indirect Style», in **Patterns of Literary Style**, ed. by J. Strelka, University Park. The Pennsylvania State University Press, 1971, pp. 77-89.

18. صنع الله ابراهيم ، **نجمة أغسطس** ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ ، ص ٢٢٥

19. In **Le Mythe de Sysiphe** Camus uses this image to show the absurd situation par excellence.

20. The author informed me that he re-wrote the first chapter of his novel thirteen times in order to strip it completely of all metaphors, similes and other tropes. This technique has been termed «denument» and is a distinctive feature of Camus' **The Stranger.**

21. I use the term «actant» after A.J. Greimas in his **Semantique Structurale** to convey the concept of an abstract narrative role that could be assumed by a number of more concrete occurrences. However, no complete actantial model is attempted here since it does not serve the purposes of my analysis.

22. **نجمة أغسطس** ص١٠

23. E. Benveniste, «De la subjectivite dans le language» **Problemes de linguistique generale I**, Paris, Gallimard, 1966, pp. 258-67.

24. **نجمة أغسطس** ص ١٠

25. See Ortega y Gasset, **Velasquez, Goya and the Dehumanization of Art**, trans. A. Brown, London, Studio Vista, 1972.

FOOTNOTES

1. صنع الله ابراهيم ، **تلك الرائحة** ، القاهرة ، مكتب يوليو ١٩٦٦ ص . ١٢ - ١٣

(all the translations of the texts of Son'allah Ibrahim are mine).

2. For an analysis of «the principle of minimal departure», see M.L. Ryan, «Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure», **Poetics**, 9, 4; August, 1980, 403-22.

3. See T. Ben Jelloun, «Le desarroi du monde arabe et les refuges de l'histoire», **Le Monde Diplomatique**, Fevrier 1981.

4. This fact may be attributed to the role of censorship since the reportage on the Aswan High Dam was a journalistic text submitting to the governing ideology while the artist feels a greater freedom in his writing of fiction. It may also be attributed to self-censorship which shapes behaviour in public life.

5. The financing of the Aswan High Dam changed the course of Egyptian foreign policy when the World Bank refused to advance the loan and Egypt turned to the Soviet Union in 1952.

6. «Seme» in the terminology of the semantic analysis of a lexical unit is the minimal unit of signification and cannot have an independent realization. Thus, one would say that the symbolic signification of the High Dam is the sum total of all the individual semantic traits or components which are semes.

7. صنع الله ابراهيم ، كمال القلش ، رؤوف مسعد ، **انسان السد العالي** ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ ، ص ٣

8. **Ibid.**, p. 11

9. **Ibid.**, p. 15

10. **Ibid.**, p. 39

11. **Ibid.**, p. 16

12. **Ibid.**, p. 29

13. See M. Le Guern, **Semantique de la metaphore et de la metonymie**, Paris, Larousse, 1973.

14. For an analysis of hyperbole, see

ابو هلال العسكري ، **كتاب الصناعتين** ، مطبعة محمد علي صبيح ، القاهرة ، د . د . ت . ص ٢٣٨ .

and represents the impermeable core of the dam and, on the other, those independent sub-texts which are inserted in small print (repressed form) at various points in the mainstream of the narrative. The connection between the sub-texts and the surface level is absolutely fortuitous and totally unmotivated by the text, there being no obvious connection between the mainstream and the sub-texts. The reader is disoriented and does not find any logical or narrative causality in these shifts. The only motivation is the complete rupture between internal and external space; between public and private life, between perception and self-consciousness. The dichotomy is actually the result of the work of censorship at both the individual (dreams) and collective level (social and political critique). The sub-texts represent the repressed dreams of society: they revolve around four axes-art, social conflicts, the totalitarian state and the cult of the personality.

At this level of his novel, Son'allah Ibrahim created another iconic diagram, that of coercion. On the surface is a neutral, transparent. innocent discourse aiming at presenting reality in its objectivity but, at the deep level, this transparent discourse seems to conceal a turmoil of coercive forces: art as a subversive force that has to be repressed, unresolved social conflicts, the tyranny of the totalitarian state and the cult of the personality. The coercive discourse does not ultimately eliminate other discourses, it only represses them. In **The Star of August** the surface discourse is made meaningful by what it omits rather than by what it includes.

Arabic literature is at a crossroads at the present time. The issues that face literature today are above all epistemological. Literature is the privileged, perhaps even the main medium of knowledge: knowledge of the world and knowledge of the self. In societies where truth is concealed, distorted and repressed, literature's function becomes the revaluation of this truth and its disclosure. The modern Arab writer has become the bold ad hoc spokesman of society. The result is a literature immersed in everyday problems and directly linked to the media of information and communication, so much so that literature has replaced the channels through which day-to-day knowledge is transmitted and has become, in some cases, the only truly genuine if not immediate expression of the pressing problems of society.

Céza Kassem-Draz

What is the nature of the actions and gestures which are described? These are mainly minute actions and small gestures that make up the core of one's daily life. Verbs such as: I woke up, I went to sleep, I entered, I came out, I lit a cigarette, etc. are repeated over and over again. Behaviour is analyzed into its smallest components and recorded in its minutest details. This is, for example, how the narrator describes drinking a sip of water in the train's compartment:

> There was a small rack next to the window on which there was a tumbler; below was a faucet of water and a metal panel which I pulled down out of the wall. It was converted into a basin. I filled the glass and raised it to my mouth. The water was warm, and I contented myself with only one sip. I let the water from the faucet collect in the bottom of the basin until it became full. Then I pushed it back into its place in the wall. I listened to the sound of the water as it drained towards the outside.[24]

It becomes obvious that seemingly quite unimportant events, such as drinking a sip of water, acquire an exaggerated importance. Ortega y Gasset has noted that in order to dehumanize it is not necessary to alter the inherent nature of things, it is enough to invert the order of importance and create an art in which events of minimal importance in life loom up monumentally in the foreground.[25]

The uneasiness generated by the novel is in part the outcome of a process of defamiliarization at work in the text but it is also generated by the coercive power of the text. It is quite obvious that the transparency of the text is not as innocent as it seems. Internal space is not totally cancelled: it is repressed. The residues are created by the tensions at work on the surface of the text and these are not resolved or dissolved. Rather they are transferred from the surface of the text to its depth. Son'allah Ibrahim has presented this dichotomy between surface level and deep level by creating a totally new form in the novel.

We find more than one level of narration. First, we find the mainstream of the narrative or the surface level which deals with the construction of the High Dam in bold print; second, we find the undercurrent of the narrative or the deep level in small print. The surface level seems to pressure the deep level repressing it in such a way that one can sense the repression work in both the size of the text (always a small one-paragraph text) and in the size of the print. The undercurrent of the narrative-or deep level-consists of the narrator's dreams on the one hand, the interior monologue that forms the second part of the novel

space and does not possess any «interiority» or subjectivity. The machine is the model of all the other actants: all are described in terms of their outer appearance. The narrator has no way of penetrating into the internal space of the other characters; the text is stripped of all psychological analysis: only what can be apprehended by the senses is presented. The human as well as the physical world remains uninterpreted. The window-pane stands between the narrator and the other characters as it stands between the reader and the text. The world of **The Star of August** is dehumanized.

The narrator himself is dehumanized, his subjectivity is suspended. He presents himself to the reader as he presents the other characters. He describes his actions from the outside as though he were an automaton. In the train, the narrator-who is not named throughout the novel-describes his minutest gestures in closing the door of the compartment:

> I got up and went to the door, turned the metal handle; it turned in my hand. The door opened towards me. I closed it again and secured it with the hanging metal chain. I returned to my place by the window.[22]

Though narration is conducted in the first person singular, what emerges from the text is a subject devoid of subjectivity. The narrator introduces himself as a «you» not as an «I»; as any other self would have apprehended him from the outside and not as a self-conscious subject. He does not analyse himself or conduct any introspection; he does not comment on his actions as he does not comment on the other characters' actions. By cancelling his interiority he destroys the basic characteristic of the «I», namely the continuity of consciousness.[23]

This type of narrative is diametrically opposed to the interior monologue technique where only the internal space is presented in the text. In objective narration, only actions and gestures are presented; reality becomes somehow the sum of external relations. The feeling of defamiliarization is amplified when the physical gestures which are not part of consciousness are described by the subject himself. Also, a person describing outer reality does not include himself in his perception: he perceives but does not perceive himself perceiving, unless the ego of the subject is split. Thus, the process of defamiliarization is achieved by transforming an unreflective consciousness into a reflective one.

The first part, divided into four chapters numbered 1 to 4, describes the various steps of the High Dam's construction:

1. Excavating.
2. Blasting.
3. Moving.
4. Dumping.

The subject of each one of these operations is a piece of equipment:

1. Excavators.
2. Dynamite.
3. Dump trucks
4. Bulldozers.

The second part of the novel covers only 13 pages and consists of an uninterrupted interior monologue.

The third part reproduces the four operations of the first part but in descending order and describes the dismantling of the Nubian temples.

The diagram of the novel is similar in form to that of the High Dam: the first part represents the upstream face of the dam while the second part represents the impermeable core and the third part the downstream face. The High Dam is to emerge in its objective reality. The general structure of the novel re-establishes the High Dam as an object as opposed to the High Dam as a signifier.

The iconic structure of the novel creates a distance between the reader and the object: the object as an independent part of reality that exists outside the apprehending self. This distance is a process of defamiliarization which has become one of the characteristics of modern art. The subject does not identify with the object but remains detached from it, empathy is cancelled and the self becomes alienated from the object.

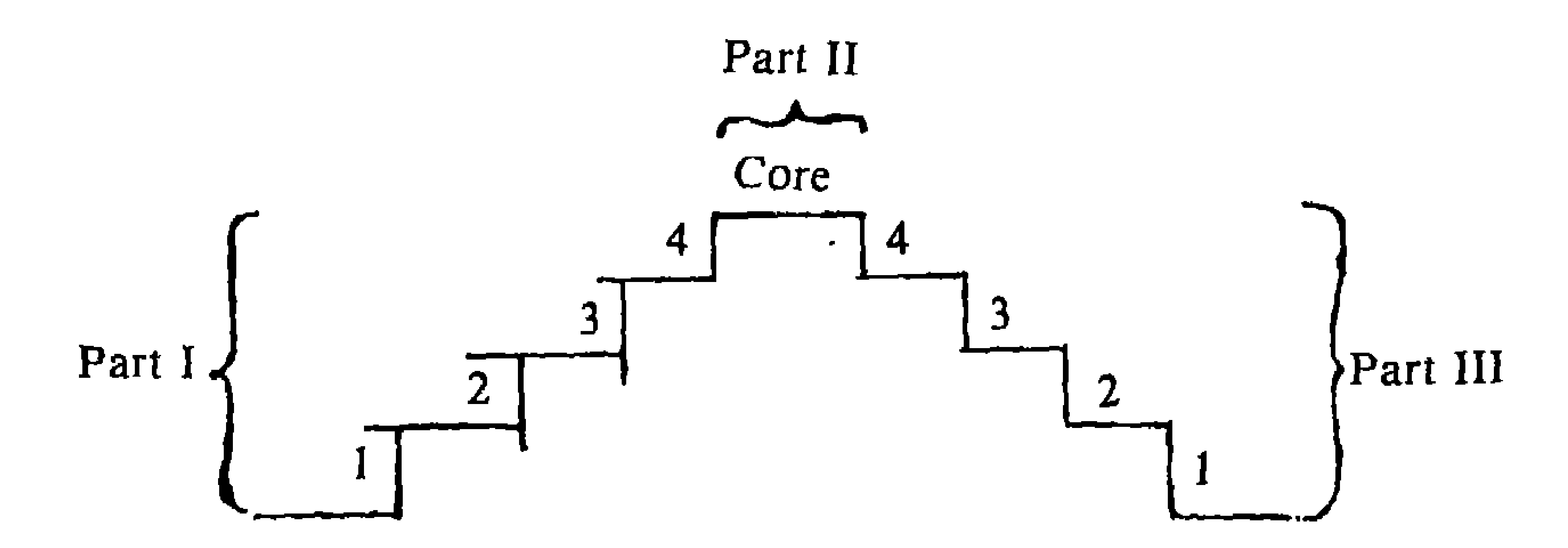
The defamiliarization is further corroborated by the nature of the actants[21] in the novel and their relations. The machine is one of the actants of the novel and the textual space occupied by the machine is as extensive as that occupied by human actants. The presence of the machine as an autonomous actant places two constraints on the text: first, it implies a mechanical causality that dehumanizes the text and, second, it cancels internal space. The machine functions only in external

interpretations are rejected one after the other as useless; even the proper names that could identify the star are of no consequence. The star is apprehended in itself, in its physical existence. Objects are to be presented without mediation. The text then tends towards the immediate presentation of the physical world, a physical world that stands for its own sake and is not interpreted, and the question arises: should we interpret it at all?

On the first page of the novel, the narrator boards the train that is to take him from Cairo to Aswan. Sitting behind a closed window he sees people standing on the platform; he cannot hear what they say.[19] He does not try to guess what they are saying or to understand what they are doing; he remains at the surface of the physical world and does not try to penetrate beyond this surface.

The text of **The Star of August** is as resistant as the window-pane, and as transparent. It is resistant because the reader is not allowed to penetrate the surface of the physical world; what the narrator presents to him is only what can be apprehended by the senses. Thus, the text has no depth; there is nothing beyond the world of objects. On the other hand, the text is as transparent as the window-pane; it exemplifies what has been described as transparent discourse: it is systematically stripped of all tropes[20] and tends towards a type of innocent and neutral discourse which Barthes has termed «writing degree zero» where language effaces itself to let the referent emerge in total «objectivity». It is also transparent in the sense that it is severed from the subject of the enunciation. The various functions of language are set aside to allow the referential function, and the referential function only, to be assumed by the text. The text is taken over by the referent to such an extent that it becomes iconic, i.e., it becomes a diagram of the object.

The overall structure of the novel tends towards an iconic representation of the High Dam. It could be represented in the shape of a step pyramid:



vated) are put to full use and could be considered the main paradigm around which the text is structured. The root «'lw» implies the semantic field of perfection, elevation, loftiness and the derivatives from this root comprise signifieds such as: sublime, exalted, outstanding, etc. Furthermore, the root «'lw» is a composite of the syntagm: al mathal al a'la (the Ideal) and an equation is posed, i.e., al sadd al 'ali = al mathal al a'la.

Also the world of the High Dam is not an independent possible world grafted on the larger Egyptian society but acts as a synechdoche; the part is equivalent to the whole and the general conclusion of the narrative is that the High Dam is my country: al sadd baladi. The reader is led on a journey to utopia that has lulled all his suspicions; a journey of illusion and delusion from which he has to be awakened.

B. The «Text»

Three years after the publication of **The Man of the High Dam**, in the year of Nasser's death in 1970, Son'allah Ibrahim's novel **The Star of August** appeared. It is, in its own right, the inversion of the text that had preceded it, and negates all the devices of mystification that prevailed in the official discourse. By using defamiliarization, the novel was aiming at restoring the referents in place of their signifiers and also at dismantling the symbolic apparatus that stood between the reader and reality.

The first question that comes to mind is that of the interpretation of the novel's title. What is the Star of August? What does it represent? What does it symbolize? The star appears only at the end of the novel-on page 225-and does not stand for anything but itself:

> At seven thirty the only star appeared. It seemed to me that it was moving west. Then it stopped. I thought of rising and asking someone about it. The Rayyis must know it. Maybe it was Sirius which used to appear to the Ancient Egyptians at the time of the flood or maybe it was the famous Big Bear that guided navigators and wanderers. But I did not have the energy or the enthusiasm to rise and I felt that any answer I would get would not change matters.[18]

The narrator's process of thinking about the star he sees in the sky on an August night is the matrix around which the text is structured. The experience of the vision of the star is an immediate one and the different

The opacity of the text of **The Man of the High Dam** stems from another process aside from the use of figurative speech, namely, from the presence of the subject of the enunciation in the discourse.[16] In a way, the speaker forces his subjectivity on the hearer who has to obliterate his own and adopt that of the speaker. The narrators are creating a narrative situation where the reader has to identify with their point of view. The narrative that started with the second person singular shifts to the first person plural. In a way, the reader is tempted to assimilate himself to the group, to the «we» and to become part of the community created by the narrators in their text; the High Dam's society is the society where the «I» melts in the «we». The nature of this collective subjectivity is of an affective type; the text abounds in what Pierre Guiraud has called locutive messages[17] expressing the comments, judgements and feelings of the narrators. The locutive dimension of the text blurs its predicative dimension so that the primary message of the text-its denotative, objective significance-is totally taken over by a connotative, subjective significance. The reader is immersed in the affective «we» identity and loses the critical perspective of individual rationality.

I would like to pursue this argument a step further and add that the dissolution of the individual «I» and its integration into the collective identity of the «we» is a way of solving the alienation of the «I» and its isolation. This is also achieved in the text by the resolution of all the tensions of the narrative and adds to the mystification since no narrative can reach this type of resolution except in a utopian world or in a comic narrative mode where all tensions are resolved without leaving any residue. The world of the High Dam is presented as an ideal possible world, a utopia where man and machine live happily every after. All tensions are solved: man has conquered nature, he has forced the machine to submit to his will. There is a perfect levelling of the social tensions; the High Dam was able to create a perfect model to which all the individual «I»s had to conform: ministers, engineers, workers, Egyptians, Russians, sa'idis, proletarians, even capitalists all undergo transformation and conform to the model. The merging of all these elements into a harmonious whole is extended to language; the utopia has a language of its own, in this case, a language peculiar to the High Dam: a composite of Arabic and Russian.

The world of the High Dam is the perfect world. If we analyze the syntagm: al sadd al 'ali we notice that the connotations attached to the first element: sadd (obstacle, obstruction, barrier, barricade) are discarded while the connotations of the second element: 'ali (high, ele-

The transformation of reality is further emphasized by another trope, hyperbole, which is used to amplify reality and thus anchors an image of it albeit a distortive one.[14] Hyperbole is a figure which is, in a way, mathematical: it adds value or dimension to the object. It is obvious that the High Dam by its very nature invites such a trope. But in the text of **The Man of the High Dam** the trope overflows from the object itself to permeate all the other semantic fields of the text. The semantic field in which the contamination manifests itself most clearly is the field of human action. Action is amplified into heroism and the outcome of the struggle is presented as victory and exemplary achievement.

At this point, the two main axes around which the text is structured emerge: the axis of figurative language and the axis of the dynamics of the text, that is, the resolution or non-resolution of the tensions in the text.

The axis of figurative language is used, as has been previously mentioned, to blur the reality of the object. The discourse that results from this use is a highly opaque discourse. According to Todorov, an opaque discourse is opposed to a transparent discourse:

> The discourse without figures of speech is a completely transparent discourse and thus non-existent. Then the figure of speech appears as a drawing imposed on this transparency, a drawing that permits for the first time apprehension of the discourse in itself and not as a mediator of significance. The true character of the discourse that is called today poetical makes it opaque as clothes on an invisible body and allows it to be seen for the first time.[15]

Although I tend to disagree with Todorov in his equation of opaque and poetical discourse, I do agree with him as far as his distinction between opaque and transparent discourse in their relation to their referent goes. The opaque discourse calls attention to itself and effaces the referent; the transparent discourse tends to efface itself in order to establish the referent in its place. I also agree with him on the role of figurative language in the making of opaque discourse. Language, in this instance, creates a fiction, becomes a fiction severed from its referent, and stands as a construction in its own right.

It seems that the narrators are careful at every step to reassure their reader that what he is about to experience is not different from what he has experienced before. The process of familiarization is achieved through a number of tropes, mainly metaphors and similes, based on anthropomorphism. What could be closer to the reader than his own body? Aswan is humanized and is equated with man himself. At the end of the day «Aswan puts her head on her arms of granite and sleeps as if nothing in the world was worth being awakened for».[11] Also, the road leading to High Dam «sweats during the daytime, but at night it stretches and opens its infinite heart to you and sighs with you».[12]

Not only are the city and the road anthropomorphized but the machine is likewise transformed into human form. The trucks returning from a day's work are compared to wounded soldiers returning from the battlefield waiting to be attended to in the hospital (the garage) while others are convalescing, and still others, after being cured, are awaiting their orders to return to the battlefield.

The process of metaphorization which binds setting (city, road) and man, object (machine) and man, also extends into another dimension, namely, present and past. The High Dam is compared to the Pyramids and to the Sphinx, and the concrete that is poured daily into the constructions is described as a daily meal offered to the High Dam which devours it as the Sphinx devoured its victims. Sidqi Sulayman, the minister of the High Dam, is compared to a pharaonic statue which has just been rescued from one of the temples of Aswan, «an ancient dark giant of the colour of the stone and the hardness of granite.» The valorization of the present in terms of its resemblance to the glorious past is still another process of familiarization. However, this process is, at the same time, a means of mystification. As Michel LeGuern has shown in his study of metaphor,[13] the referential function of language, the function that refers the discourse to the context of reality which is external to both the speaker and the hearer, is attenuated when metaphorization is used, when we pass from the literal meaning to the figurative meaning. Metaphor is used also in the traditional mode, to wit: for adornment, liveliness, elucidation or agreeable mystification. And it is this last function that is at work in the text of **The Man of the High Dam.** Metaphor is used to transform reality from what it is to what it is not, mainly by changing what is not agreeable or not acceptable into something agreeable; by transforming a reality which is alien and novel into a reality which is familiar and everlasting. It is a freezing process which is used in those types of discourse which aim at blocking the process of transformation and motion.

The first chapter of the book entitled «The Market Place» introduces the reader, who has started his journey by opening the book and reading the first page, into an all too familiar locus-a locus of popular festivities and human interchange. The narration is introduced through the second person pronoun which indicates a hearer and a message implicating the reader in an act of communication and involving him in the situation described. It moves him to engage himself in the dialogue and to immerse himself in the situation. It is used as an invitation addressed to the reader by the narrators to accompany them on their voyage of discovery. But, from the very start, the narrators are careful not to dislocate their fellow travellers; they start from the familiar and guide them carefully to the unfamiliar:

> For a moment it will seem to you that you are entering a familiar world similar to that of the little cities scattered along the green stretch of the valley from the north to the south ... but you will open your eyes in amazement when you confront the new city of Aswan... this new city of Aswan is the site of a battle between the river and the city, between the old city and the new city.[8]

However, the narrators feel that though they are introducing their reader into a new world, they must first reassure him that deep inside the new Aswan still lies the old Aswan, and that nothing has in effect changed:

> The heart of the city has not changed since the days of the Pharaohs. In those days the city was called Suwant meaning al suq, the market. The dark granite has proven that it is-till now at least-stronger than the machine.[9]

What is valorized in this text is permanence as opposed to change. The narrators are here emphasizing the perennial value of Aswan as a city that has managed to survive from the times of the Pharaohs to the modern era, and is still surviving the battle against industrialization.

The process is reiterated when the travellers reach the site of the High Dam itself:

> It is as if you were suddenly entering one of the popular quarters of Cairo.[10]

from his natural, familiar, secure environment and placed in a new, unfamiliar, alien environment. In this alien locus he experiences transformations, changes; he discovers himself, and with the discovery of a new world external to himself he discovers a new self. The journey is as much an exploration of a new internal world as the exploration of a new outer world.

A. The «Pre-text»

In the text of the reportage the main function of the journey-the function of depaysement-is cancelled; the dislocation effect is annulled by a process of familiarization: the unfamiliar is described in terms of the familiar. The main device that is used is personification. As the title of the book indicates — **The Man of the High Dam** —the text tends to reconcile the object and the subject. It establishes a relationship between the subject-Man-and the object-The High Dam. The relationship is set in the grammatical structure of the genitive possession-idafa-that links the two substantives: Man and the High Dam. In this structure, the first member of the genitive construction-the mudaf-is, on the one hand, determined by its annexation to the second member-the mudaf illayhi-and, on the other, it becomes the possessed while the second member is the possessor. In this context, the genitive of possession likewise conveys the idea of agency and production as in the syntagm «the novel of Son'allah Ibrahim» where the genitive construction entails both possession and production. That Man is therefore owned and is also a product of the High Dam; if Man has built the High Dam, the High Dam has also built this new man, a «humane» new man. The High Dam has, in this context, a humanizing power for the word «insan» (human) has all the connotations of all the values attached to human compassion: civility, kindness, benevolence, spirituality. It is also opposed to the word «hayawan» (animal) which is antithetical to it.

The process of personification and humanization governs the text from its opening stanza which is a poem by the well-known Egyptian poet Abd al-Rahman al Abnudi entitled «Ode to the High Dam»:

> I feel that the arm of the High Dam
> Needs some of my blood.[7]

The exchange of blood between the poet and the High Dam humanizes the Dam as the Dam had humanized man.

This list of what one might call the semes of the High Dam as symbol is by no means exhaustive. The mythical discourse that was woven around the High Dam grew as the process of construction proceeded and the discourse itself attained the proportions of its gigantic object. But, in a way, the discourse itself replaced the object, thus blurring the vision and distorting reality. The High Dam became the emblem of the Nasserist revolution and Nasser's death was reflected on the emblem that represented him. The High Dam became the nucleus around which denasserization was undertaken, the greatest achievement of all times was debased, belittled; it was described as a blunder, a mistake; it ruined the environment which had not been properly studied and, besides, it had not solved the problems it was supposed to remedy, had not fulfilled the promises and-above all-was a disappointment. The battle had been lost on all fronts. The year 1967 saw Egypt's military defeat and, with Nasser's death, the High Dam-as symbol-crumbled.

Son'allah Ibrahim belongs to the generation of the High Dam builders. They set all their hopes on it; it stood as the personification of what they believed in. They were truly fascinated by it. The High Dam provided that generation with the feeling of fulfillment and of «building» as well as a sense of direction leading towards social and economic transformation. However, the «text» of the High Dam, the mythical discourse that had been woven around it, and which the builders helped weave, was a means of mystification. The ideology of the 1952 Revolution informed such texts. Side by side, for over twenty years, and standing in opposition, were the High Dam and the text of the High Dam.

In turning now to our two texts, the reportage **The Man of the High Dam** and the novel **The Star of August**, I would like to analyse the ways in which the first text creates an object of mystification while the second creates a discourse of demystification. This is actually achieved by processes of familiarization on the one hand, and defamiliarization on the other. Son'allah Ibrahim has, in his novel, recreated the High Dam; in a way, he has disentangled the object itself and reinstated it in reality. Art is truth while reportage is deceit.

Both texts are structured on the model of the journey and might each be entitled: «Itinerary from Cairo to Abu Simbel». The journey as a structural element is recurrent in literature and may have different functions. It is a mode of discovery of an unknown world; it is the major mode of «depaysement»; the character is dislocated, removed

The text and the pre-text center around the Aswan High Dam: an object of great magnitude and of an even greater controversy in all possible contexts, an object around which intersected tensions and vital issues, major struggles and confrontations.

The Aswan High Dam was the point of confrontation between man and nature. It was a climax to the long line of direct struggles between the Nile and the people of the Valley of the Nile and thus entered into the realm of modern mythology. The Aswan High Dam was also, in the arena of modern life, the point of confrontation between man and machine. It meant the shift of a whole society from an agricultural stage to an industrial one. The very crux of these two confrontations is that they center around the process of change as the result of struggle.

The Aswan High Dam was, on the other hand, one of the arteries of the 1952 Revolution. The project started in October 1952, three months after the coup d'etat in July 1952, and was completed in 1970, the year of Nasser's death. It thus became the focus for the concentration of a number of forces among which we can cite: the industrialization of Egypt which would entail the transformation of the country from a poor, underdeveloped, agricultural society into a rich, technologically-advanced, industrial one. The industrialization process was presented as a battlefront of equal importance to the military battlefront against Israel and imperialism.[5]

During the two decades involving the process of the erection of the High Dam, it came to symbolize a number of cultural, social, political and even industrial «semes».[6] The High Dam became the symbol of:

the will of a people,
the self-sacrificing capacity and power of a people,
the self-determination of a people,
the inspired and charismatic leadership of Nasser,
the mobilization of a people,
the establishment of socialism,
the possibility of establishing humane cooperation between countries,
a unified and homogeneous society,
the struggle against imperialism,
the advent of prosperity,
the ascending forces of history,
the conquest of nature.

The Star of August to a text that claims to be true to reality but which is actually fictionalized. The process of mystification is more active when the reader is confronted with a text that claims to represent truth than when he is confronted with one that admits to being fictive. The mechanisms of what Marie-Laure Ryan has called «the principle of minimal departure»[2] are here suspended; the self-defence mechanisms against illusion are restrained; the process of allegorical interpretation accompanying the reading of fiction is cast aside and the reader presumably submits unconditionally to a sense of mystification or, at least, this is what he is meant to do since these texts' underlying assumption is that the reader is in a way infantile and credulous, incapable of making the distinction between fact and fiction.[3]

The Star of August was conceived as a negation of a text written by Son'allah Ibrahim himself and two other writers: Kamal al Qilish and Rauf Mis'id. The three writers went to visit the site of the Aswan High Dam in the summer of 1966, the year following the diversion of the Nile that was to witness the last flood of the river; on their return they wrote a «reportage» of their visit. The text, published in 1967, entitled **The Man of the High Dam**, aimed at presenting first-hand information from eye-witnesses on the work of erecting the High Dam.

The reportage or documentary is the prototype of what we might call the discourse of truth; it refers to an extra-textual reality which may be verified. The text aims at a correlation between signifier, signified and referent; it does not aim at creating an alternate possible world as in fiction but at reproducing the real world as it is.

I would like to argue that, in their work, the authors have-consciously or unconsciously-worked towards the mystification of their readers by processes familiar in the discourse of fiction and that the novel **The Star of August** is, in a way, generated negatively by this text. It is a demystification of the language of **The Man of the High Dam** which one might call the «pre-text» and, by demystifying the language, it defamiliarizes the reality that it presents whereas the pre-text was aiming at a more profound familiarization and acceptance. It seems as if there were an interchange between the two texts, perhaps even an exchange of personality: the fictive discourse becomes factual while the factual discourse becomes fictive; or one could even call it a split in personality: the public discourse is mystifying while the private discourse of art is demystifying.[4]

In this passage Yusuf Idris, a sensitive writer and perceptive literary critic, has given us the germ of what may be called avant-garde art. Firstly, it negates the traditional forms — «this is not a novel» — and, secondly, by negating the traditional forms, it defamiliarizes reality and evokes in the reader a different feeling, an experience that is quite unprecedented; so much so that there is no name for it, no word that could describe it, not even a neologism; it remains perforce unnamable.

The rejection of traditional forms implies the rejection of the society that produced these forms, and the aim of this rejection is to awaken the reader to a new reality or, at least, to the necessity for a new reality. Avant-garde literature in Egypt is a literature which is deeply rooted in the social reality, a literature which is «engagée», and aims at criticizing reality as much as-if not more than-at expressing it. Within the last twenty years, the role of this avant-garde literature has been one of contestation and an overt critique of the repressive social order.

The paradoxical situation of the avant-garde writers was their confrontation with the 1952 Revolution in Egypt that was to realize their dreams and fulfill their expectations. The failure of the Nasserist revolution to create the ideal society these writers were dreaming of brought about a deep feeling of frustration and triggered an era of suspicion, a suspicion not only of the traditional forms and traditional society but also of the present society and its self-expression in language. The gap that existed between the traditional forms of fiction and reality was similar to that existing between society and its self-expression in a discourse which claimed to be the discourse of truth, while it was in reality a discourse of mystification and deceit; words did not mean what they were meant to mean. It is my assumption in this paper that the new writing of the avant-garde was motivated as much by the negation of this discourse of truth as it was by the negation of traditional forms of writing. What it was negating was the fiction of language as much as the language of fiction.

To present an analysis of a negative text we have to contrast it with the text it negates in order to elucidate the broader articulations of that negation. There is no doubt that Son'allah Ibrahim's **The Star of August,** which appeared four year after **The Smell of It** and developed further those traits which characterize the latter, could be contrasted with the novels of a traditional novelist like Najib Mahfuz but the process of negation becomes more overt and significant when we oppose

وقام الكاتب في روايته **نجمة أغسطس** بنفي أساليب وتقنيات الريبورتاج فأرسى حديث الشفافية مكان حديث العتامة ، فعرّى اللغة من جميع الأساليب المجازية مثل الاستعارة والتشبيه والمبالغة التي يمكن أن تحجب موضوعية الشيء المشار إليه وطمس ذات الراوي ، فظهر الواقع الموضوعى مفصولا عن الذات المدركة . ويؤكد الكاتب على الوجود الموضوعي للسد العالي باستحداث بنية كلية للرواية هي أقرب إلى الرسم البياني . ويهدف الكاتب من خلال هذه الوسائل إلى التخلص من حاجز اللغة الذي يمنع إدراك الواقع إدراكا مباشرا .

ويظهر من هذه الدراسة أن الحديث العام هو حديث الخداع والتعمية ، وحديث الأدب هو حديث الكشف والتوضيح . فالأدب العربي اليوم يقوم بدور معرفي فى عصر تتعرض فيه الكلمة للامتهان وتُستخدم في الثقافة السائدة وسيلة لطمس الحقيقة ولتغريب الإنسان عن نفسه العاقلة والمدركة .

When Son'allah Ibrahim's first «novel» — **The Smell of It** — appeared in 1966, it was banned by censorship and, though it was already printed, the novel was confiscated from the printshop by the police; only a few copies were saved and those were distributed to friends. The general criticism levelled at the novel not only by the authorities but also by sympathetic readers was that it was «improper», strange, confusing; readers were disoriented by this novel that seemed to be quite innocent on the surface. It related the perambulations of an anonymous narrator in the streets of Cairo after his release from prison in no more than a hundred or so odd pages. **The Smell of It** represents a break in the history of Egyptian narrative. Relating his experience upon reading the novel, Yusuf Idris succintly describes its impact on him in his «introduction» to it:

> This is not a novel but rather, let us say, a slap, a cry, a strong awakening moan that almost stirs terror. The real hero in this novel is a general overwhelming feeling which has no name. The author himself does not name it and I feel embarassed myself trying to find a name for that general feeling that Son'allah has carved, created and introduced into the scope of art and literature. It is not a feeling of strangeness or disgust or loss or rebellion or desire for tenderness or yearning for existence. It is a different feeling.[1]

OPAQUE AND TRANSPARENT DISCOURSE:

A CONTRASTIVE ANALYSIS OF THE «STAR OF AUGUST» AND «THE MAN OF THE HIGH DAM» BY SON'ALLAH IBRAHIM

Céza Kassem-Draz

حديث العتامة وحديث الشفافية

دراسة مقارنة بين : إنسان السد العالى ونجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم

سيزا قاسم دراز

إذا ماقارنا بين الريبورتاج الذي كتبه صنع الله ابراهيم (مع زميلين آخرين) بعنوان **إنسان السد العالي** (١٩٦٦) وروايته **نجمة اغسطس** (١٩٧٠) يتضح لنا أن الرواية تقوم على نفي الريبورتاج .

بتميز الحديث في **إنسان السد العالى** بالعتامة : أي أن اللغة تقف حاجزا يعمّي الحقيقة ويفصل بين المتلقي والشيء الذي يقدمه النص . فتختفي حقيقة السد العالي وراء عتامة الأسلوب المجازي والرموز التي يزخر بها النص ووراء ذاتية الرواة التي تقتحم جميع مستويات النص . ويتشكل العالم النصي في **إنسان السد العالي** عالما مثاليا خاليا من التناقضات والصراعات وتتعايش فيه جميع العناصر في تناغم وسلام .

[30] Alfred Lord Whitehead, **Process and Reality** (New York: The Macmillan Company, 1941) p. 54.

[31] Ivor Leclerc, **Whitehead's Metaphysics** (New York: The Macmillan Company, 1958) p. 78.

[32] Grace A. De Laguna, **On Existence and the Human World** (New Haven and London: Yale University Press, 1966) p. 69.

[33] Samuel Beckett, **Murphy** (New York: Grove Press, 1957) p. 109.

[34] Samuel Beckett, **The Unnamable** (New York: Grove Press, 1958) p. 30.

[35] Gertrude Stein, **The Geographic History of America** quoted from Frederic S. Hoffman, **Gertrude Stein** (University of Minnesota Press, 1961) p. 16.

[36] Gertrude Stein, **Four Saints in Three Acts** (New York: Random House, 1934) p. 56.

[37] Quoted from Hoffman, p. 17.

[38] Gertrude Stein, **Ida** (New York: Vintage Books, Random House, 1941) p. 29.

[39] **Plays,** trans. Donald Watson (London: Calder and Boyars, 1960) III, 107. Further references to this edition will be cited in the text.

[40] **Plays,** trans. Donald Watson (London: Calder and Boyars, 1965) VI, 9.

[41] **Op. cit.,** pp. 106-7.

[42] Marguerite Duras, **The Ravishing of Lol Stein** (New York: Grove Press, 1966).

[43] Virginia Woolf, **The Waves** (London: Hogarth Press, 1955) p. 82.

[44] Murray Krieger discusses this dilemma in relation to contemporary criticism in «Mediation, Language, and Vision in the Reading of Literature» **Interpretation: Theory and Practice,** ed. Charles S. Singleton, (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1969).

[8] Quoted from Everett W. Knight, **Literature Considered As Philosophy: The French Example** (New York: Collier Books, 1962) p. 22.

[9] **Ibid.** See Chapter I for the discussion that follows.

[10] Quoted from Knight, **op. cit.**, p. 28.

[11] **Ibid.**, p. 22.

[12] Walter H. Sokel, **The Writer in Extremis** (Stanford: Stanford University Press, 1959) p. 9.

[13] Quoted from Knight, **op. cit.**, p. 32.

[14] **Ibid.**, p. 40.

[15] **Ibid.**, p. 39.

[16] **Ibid.**, p. 33.

[17] **Ibid.**, p. 43.

[18] **Ibid.**, p. 45.

[19] **Ibid.**, p. 47.

[20] **Ibid.**, p. 51.

[21] **Ibid.**, p. 44.

[22] Jean Paul Sartre, **Being and Nothingness** (Secaunus, New Jersey: The Citadel Press, 1977) p. XI.

[23] Eugene Ionesco, «Foreword» (from **Cahiers des Quatres Saisons**, No. 1, 1955) **Plays**, trans. Donald Watson (1958; rpt. London 1963).

[24] Eugene Ionesco, **Fragments of a Journal**, trans. Jean Stewart (London: Faber and Faber, 1968) p. 79.

[25] Quoted from «Bradley», Hugh Kenner, **T.S. Eliot**, ed. Hugh Kenner (New Jersey: Prentice-Hall, 1962) p. 50.

[26] **Op. cit.**, pp. 72-73.

[27] Quoted from **Existentialism**, ed. Robert C. Solomon (New York: The Modern Library, 1974) p. 251.

[28] **Op. cit.**, p. 36.

[29] Martin Heidegger, **Being and Time**, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper and Row, 1962) p. 75.

cease «to be.» In other words, he sometimes seems to believe that there is a supreme Being from whom individual being has been separated and to whom it will return, and at other times to fear that Man is Being waiting for itself.

******

In discussing the ontological concerns of these writers we have been intent to show 1) that these concerns existed and can be deduced from the thematic preoccupations of their works and 2) how they related in point of view to a few major issues. In any such discussion, there are unclear areas, since artists are not even as consistent as philosophers in their philosophic views. Not even Eliot in **The Four Quartets,** nor surely any of the others, purported to write a philosophical thesis. Nor were they in every case even aware of the relations of their thinking to contemporary ontological themes. Their writings, however, reflect their awakening to the questions posed to them as artists concerning Being in this world. Whether Art can dally with Reality or Being in all its undisguised and radiant splendour and not, like Semele, be destroyed is yet to be seen. It is a perilous task with literature itself perhaps at stake. It leads with almost tragic inevitability to the recognition that all mediation sifts and structures Reality and all language therefore is an intrusion upon man's freedom to encounter Reality unstructured.[44] It would be strange indeed if such dalliance produced yet another Dionysus, «a Dionysian denial of language», «the unmediated vision» which critics, such as Ihab Hassan and Harold Bloom, herald.

Doris Enright-Clark Shoukri

FOOTNOTES

[1]Virginia Woolf, «Mr. Bennett and Mrs. Brown,» **Collected Essays,** I (London: The Hogarth Press, 1968) p. 320.

[2]**Ibid.**, p. 319.

[3]**Ibid.**, p. 325.

[4]**Ibid.**, p. 319.

[5]**Collected Essays,** II, 106.

[6]**Moments of Being,** ed. Jeanne Schulkind (Sussex: The University Press, 1976) p. 72.

[7] See **The Saddest Story.** (New York: The World Publishing Company, 1971) pp. 255-57.

nature's time, he does not however acknowledge Man's temporality in the Heideggerian sense. He considers human time and nature's time both «in time» as against what is supra-temporal or eternal. For Eliot, non-being is not a veil of being as it is for Heidegger, but timelessness or eternity, the Christian, sometimes Buddhistic, eternal realm. Non-being enters into being, at «the still-point of the turning world,» which for Eliot is the point of intersection of timelessness with time. In **Burnt Norton**, he contrasts the specious present which contains both past and future with the timelessness of an epiphanic moment of stasis. He speaks of love as «caught in the form of limitation / Between un-being and being.» (V) It is «unmoving,» «at the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless; / Neither from nor towards.» (II) Moments of epiphany announce the incarnation of the word or the entering of un-being into Being.

******

With the exception of Eliot, the relation of being to a Supreme Being or God concerns both Beckett and Kafka more actively than any of the other writers we have been discussing. Kafka seems in no doubt as to the existence of a Supreme Being; his major concern is with the channels of communication open to this Being and with degrees of guilt and resentment in relation to it. Whether we call this Supreme Being God, or the thing-in-itself, it constitutes for Kafka a noumenal realm of reality from which he in his phenomenal world is barred, to which he is nevertheless permanently tied, and upon which he is wholly dependent for his identity. His ontological insecurity arises not from a failure to understand or believe in his being but from a failure to have it corroborated and its identity acknowledged. On the one hand, he fears it will be engulfed, and on the other, that it will be found reprehensible. This is guilt and care as described by Heidegger as Dasein's lot. There is no doubt for Kafka, however, that he «is» and that he cannot change. God, by whatever name, is clearly oblivious of his suffering and yet he is accountable and beholden to that God. This is his existential plight, not the need to make creative choices that will determine his essence. Beckett, too, in a sense feels locked out from the real world, the noumenal world, surrounded in his isolation by «plenum or void»—he doesn't know which. In **Waiting for Godot**, it is clear that any dénouement for the scenario of Man's sojourn would require a **Deus ex machina** figure. It would seem to be a mode of Man's being to await definition. In **The Unnamable**, he veers from a belief in an All, a generalized consciousness into which individual consciousness seeks to merge, to a terrifying apprehension that perhaps individual consciousness is the All, never to

future is a faded song,» (**Four Quartets**, «The Dry Salvages» III) because she recognized the contingency of the process of life and the often dizzying haphazardness with which present potentiality is eliminated and becomes futureless. Indeterminacy plays a large part in history as well as in the individual life. For Virginia Woolf as for Whitehead, there «is» only the present, in the widest sense, with all that it is and has become in the process of life. In other words, there is «time» and there is history or «human time;» eternity, if anything, is synonymous with time, History is but the lighted portion of life's process, «an inch of light,» in the darkness of man's past and the world's present. Beyond history, whether past or present, are «the abysses of time,» «the darkness,» «illimitable chaos» (**The Waves**, p. 161). The individual man's Dasein articulates history, just as the moment articulates time. The moment is Time «tapering to a point» becoming «pendant» and letting «fall its drop» (**The Waves**, p. 131); individual man is «a separate drop,» which «dissolves» and is «lost in the abyss of time» (**The Waves**, p. 160). History with its past, present and future is the product of man's Dasein, his temporality. It is «A strip of pavement» over an abyss, beyond it are time's «unlighted avenues.» Bernard asks, «What do we oppose with this random flicker of light in us that we call brain and feeling, how can we do battle against this flood?» (**The Waves**, p. 161). The flood, or non-human time, or eternity, is always there, but it is beyond temporality and inconceivable and frightful to man's being-in-this-world.

When Eliot writes, «What might have been and what has been/Point to one end, which is always present.» (**Four Quartets**, «Burnt Norton» I), the present he speaks of is the specious present, the present time. The moments of significant realization are for him timeless moments and history is a pattern of these timeless moments which, in a sense, are free of past, present and future, and are always «now.» His view of history is better understood when one considers his concepts of time and eternity. History concerns itself with man's time and therefore with tradition, including the tradition of historicizing. However, if we are to understand that history, we must glance «behind the assurance of recorded history» (**Four Quartets**, «The Dry Salvages» II). «Over the shoulder, towards the primitive terror.» In **The Dry Salvages**, the sea is used as a symbol of nature's time and contrasted to the river of time which is human. «The river is within us; the sea is all about us.» (I) «We cannot» he says, «think of a time that is oceanless.» (II) The sea's «Ground swell, that is and was from the beginning / Clangs / The Bell» that «Measures time not our time» and serves as a reminder of the non-human world and non-human time. (I) While thus acknowledging

he is, and acts as he is conditioned to act, and achieves freedom only when, by grace it would seem, he is granted a glimpse of the joy of being as he «is.» For Virginia Woolf existential choices are limited both by one's own potentialities and by the compossibilites of others. She differs from Whitehead in that, since she considers man ontologically ultimate, she regards his history with its choices and accidents as unique and radically differentiated from the processes of other «actual entities.» In **The Waves,** she considers the relationship of potentiality to actuality in the individual man's life. In doing so, she illustrates the intricate interrelationships of a spectrum of both intra-and interpersonal potentialities: latent potentialities become real or are eliminated by the actualization of other potentialities whether within the person or within the environment. At the outset, each of her six characters already «is» and therefore already has a limited existential choice. As each gets older and «grows rings,» he becomes less and less a part of the sea, sharing its general potential with all the others, and more and more this particular wave. Within the limits of his being which is «a given,» he chooses this instead of that and, in choosing, both creates and destroys aspects of himself; the actualization of some potentials both activates and precludes others. In turn, what he becomes and what the others become, conjointly determine what each can in the future be. And each day a loss as well as a gain is entered in the balance sheet of life. The whole that each character is, contains, in other words, at any given moment, potentialities which will never be actualized. There is no one, therefore, who is wholly free, but neither is man wholly determined simply because he does not create his essence. Man lives in time and changes in time, although he continues «to be» himself. Life is a result of conscious choices and decisions as well as wholly accidental occurrences: «any slate may fly from a roof, any car may swerve, for there is neither rhyme nor reason when a drunk man staggers about with a club in his hand» (**The Waves**, p. 188). Nothing is neither meant to be nor in a secure process of becoming.

******

To understand this view it is perhaps helpful to remind ourselves of Virginia Woolf's concern with history and with time. «To be» obviously is to be in time, which involves past, present and future. She would agree with Eliot that only the present is involved with both actuality and potentiality, that «what might have been is an abstraction / Remaining a perpetual possibility / Only in a world of speculation,» (**Four Quartets**, «Burnt Norton» I) and that the future is contained in the potentiality and actuality of the present. She would not have agreed that «the

disappear perhaps but not until the universal river disappears.» (p. 150) Change occurs in the individual during his life, but Ionesco would seem to attribute it to outside forces basically hostile, by which one's being is jeopardized. The ideal state would seem to be one in which such changes would not occur. For Beckett and Kafka also there is no change, but for entirely different reasons; for Beckett, because he is intent upon what in the first place to include in the «I» which is, and for Kafka because his being would seem wholly determined and fixed and his identity only at stake. For Beckett, the only change referred to is bodily deterioration and this is of little significance because the consciousness which is his «I» is unaffected by it. For Kafka the changes are only external, in the forces he must encounter in his search for identity.

Although it is evident that none of the authors we have been discussing is an Existentialist in the Sartrean sense, it is equally clear that they share with Sartre, Camus, Hemingway and others, the mood of anxiety over man's existential state and a concern to discover to what degree man is existentially free. To say, as many of them do, that man's essence precedes his existence could imply that his life is wholly pre-determined and indeed must minimally imply that it is somewhat determined. To begin with, it is essential in discussing this question to recognize a distinction between 'being' as determined and 'action' as determined. Gertrude Stein would make no distinction. For her, existential freedom would seem to consist in being oneself and being-living accordingly. This may sound remarkably like the Existentialist goal to be authentic. It is, however, quite different in that there is nothing hortatory in Gertrude Stein, no concern that one might not be authentic. There are certainly degrees of intensity with which one being-lives, the saints and artists possessing the highest degree, but there is no way, it would seem, that anyone could not «be himself.» In one sense, that is, in respect to choosing one's being, one is wholly determined. In another sense, in respect to one's being-living, one is wholly free to be what one is and do what one does. Ionesco would seem far less ontologically assured. For him existential freedom comes very much into question. «I do not exist,» he writes, «in so far as I am not free, in so far as I am conditioned, determined, solely by external forces, urges, dynamisms of which I am merely the battlefield, the meeting-place, one of the countless meeting-places.» (**Journal**, p. 148) For him, freedom would seem to exist only in moments of élan, of intense joy when man experiences «the wonder of being,» when man truly «is.» However, once again this has nothing to do with living authentically. He seems pessimistic about Man's capacity to create his life and make existential choices. Man is as

(**Four Quartets**,« The Dry Salvages» III). Or the unidentified Guest's remark to Edward Chamberlayne in Eliot's **The Cocktail Party** «You are nothing but a set of obsolete responses.» Or even more, his comment, actually a paraphase of one to be found in Bradley's **Appearance and Reality**, the phenomenological work which so influenced Eliot:

> We die to know each other daily.
> What we know of other people
> Is only our memory of the moments
> During which we knew them.
> And they have changed since then
> To pretend that they and we are the same
> Is a useful and convenient social convention
> Which sometimes must be broken. We must also remember
> that at every meeting we are meeting a stranger.

On the opposite side of the ledger, Gertrude Stein comes through most clearly for unitariness and continuity. She believes that once born there is no change. She could agree with Whitehead that persons, as «actual entities perish, but do not change; they are what they are.» (**P. and R.**, p. 52)

In **The Waves**, Virginia Woolf examines carefully the degree to which she believes persons to be manifold. She acknowledges the effect of role upon behaviour and the changes wrought by societal conditioning and interpersonal relationships. However, in a long soliloquy repudiating the Buddhist interpretation of being, Bernard, who recognizes in himself many «selves,» finds he cannot cease to believe in his continuous identity. He says: «One cannot extinguish that persistent smell. It steals in through some crack in the structure.»[43] Similarly Ionesco, in **Hunger and Thirst**, seeks the Buddhist consolation extended by Brother Tarabas but rejects finally the dismantling of his self however comforting and quieting to his psyche the Brother's ministrations. In his **Journal** he asks himself, «Is the individual self, the personality and essential reality? or is the self an illusion?» (p. 148). And having considered the arguments against personal identity, he concludes nevertheless that if the Self is an illusion, «it has the advantage of being the most powerful and tenacious of illusions» (p. 148). In answer to the idea of personality flux, he adds: «You never bathe twice in the same river. Maybe. The waters flow, and there are other waters. But each of us makes up his own eddy, which is always the same. The eddies will

He would seem finally to have come to the belief that everyman is a unique whole and as such is entered in «the annals of eternity,» with the immortality therefore of a space-time event.

With the notion of Man as the incarnation of a role or function, the persistence in believing in a permanent Self disappears. Marguerite Duras provides perhaps the best example of someone who would seem to consider Man as such an incarnation. In **Le Square,** it is already clear that the maid states a case for life as the fulfillment of a role. She refuses to consider herself living until she takes on the role of wife. Later in **Le Ravissement de Lol Stein,** Lol considers herself «a non-person» who fills every room she enters with «non-being.» She has entered «Being» only once at a Ball in Town Hall at which her fiancé left her for another woman. She identifies herself by that event and considers the rest of her life a wilderness of non-being.[42] In **Détruire dit-elle** several persons engage in a love experience in such a way that they become interchangeable with each other and lose their identity by identification with a role. They come into being through the event. For Marguerite Duras, clearly the individual life is not unified by one vision or one identity; it is a complex of self and non-self, or even of many selves. She would seem to consider the roles or functions eternal as the sea, but whereas for Virginia Woolf each wave of the sea was an organic whole, partially underived, for M. Duras the wave, or person, is merely a transient expression or incarnation of the sea, wholly derived from it and identifiable with other waves which articulate the same sea. Communication between individuals is therefore achieved through participation in a common role or event.

The concept of man as the embodiment of a role raises the question of unitariness and continuity vs. manifoldness and change. For Marguerite Duras there is no continuity of self or rather the self is manifold. As man assumes different roles, he changes as an entity of being. In **Steppenwolf,** Hesse too rejects the idea of man as an integrated self and suggests that he has as many selves as he has roles or functions. In other words, participation in an event, or even consciousness of an event or a way of thinking about it, constitutes Being, which is a stream affording no place for individual permanence. The influence of James as well as of Zen can be seen here and one is reminded of Gertrude Stein's early view of her characters as» «Ways of thinking.» Also one remembers Eliot's: «Fare forward, you who think that you are voyaging; you are not those who saw the harbour / Receding, or those who disembark,»

For Virginia Woolf the individual is a unique organic whole whose essence neither precedes nor survives existence. Like the waves of the sea, individuals are both participant and unique. They are derived from the sea, but as organic wholes there is that within each which is underived. As such, they resemble Whitehead's concrescences, each contributing to «the creative advance of nature.» Each one, as unique, is unrepeatable and unreplaceable, and each death, therefore, leaves a loss in the balance sheet of life.

Ionesco, in considering this question, introduces, if only to reject, the possibility that man is merely an individuation of the whole. Hermann Hesse also discusses Man in these terms. His almost unquestioning acceptance of the Buddhist doctrine makes him less particular than the others. Ionesco struggles to accept the collective impersonalism of Zen as a cure for his neurotic obsession with death. In **The Killer,**[39] Death the reaper, who is presented as villain throughout, poses a disturbing question when finally encountered by Berenger: Is he a killer or is he rescuing man from «being,» from the sufferings of birth and decay?: Is «being a mistake, an aberration?» (Act III, p. 107). In **Exit the King,** Marie and Marguerite debate this same question at length as Marguerite tries to dissuade the King from clinging to being and persuade him to accept Death as a release from suffering and a return to the All. Ultimately Berenger chooses what he refers to in **A Stroll in the Air** as «the truth to be found in a kind of neurosis.»[40] This truth, Ionesco admits, is grounded in Western dualism, in that it insists upon the separateness of the Self and refuses to consider Man as an individuation of the whole. Ionesco's **Fragments of a Journal** reflects even more explicitly his preoccupation with this question. Having rejected the Buddhist doctrine, he is equally certain that Sartrean Existentialism is unacceptable. He writes:[41]

> from the beginning, one is; one does not become; essence precedes existence; reactions differ, without altering that essence... I could not have been, I could never be, another person... A cat does not become a cat, it is a cat from birth, it will behave like a cat and nothing can alter its cat's nature. It does not learn to be a cat, it knows how to be I believe in the idea of a cat before the actual cat; I believe in the 'aprioric' cat. That is why, may be illogically, I am inclined, in spite of everything, to believe that we are not debarred from immortality.

For Gertrude Stein, Man's essence neither precedes his existence nor is it created throughout his existence. Man's essence is «to exist.» She is closer here to Heidegger and Merleau-Ponty than to Sartre. Man confronts his existence and he «being-lives.» She repudiated as a literary interest the delineation of human nature or biographical personality and reiterated in **The Geographical History of America** that her primary interest was in «the human mind,» not «human nature» as it «clings to identity, in its insistence upon itself as a personality» through association and memory (thus disassociating herself from someone like Proust, for instance). «The mind,» she says, «knows only in the process of its knowing; pure mind is not distracted into wishing to know, who it is that is knowing, and in what sequence of remembering; it knows what it knows and knowing what it knows it has nothing to do with seeing what it remembers.»[35] It is, in other words, «existentiell» knowing and not existential analyzing that interests Gertrude Stein. In her early works, **The Making of Americans** for example, she would seem to have been saying that each man is an incarnation of a type (not necessarily an eternal form, rather a historic personality). As her thinking developed she spoke more of «the rhythm of personality,» of its permanence, wholeness and changelessness. Her saints, for instance in **Four Saints in Three Arts,**[36] are those who exist precisely, purely and securely as themselves.

they have **to be.**

they have to be.

Cezanne is her favorite artist because, as she said: «He was settled to stay;» he «stays inside» as against «going-on.»[37] In **Ida,** she presents Ida as pure being taking on identity. As a person Ida is a unique whole, a Whiteheadian concrescence; she is not influenced in her being by her biography or her society and she does not change. She knows, as Heidegger would say, primordially that she is. She takes on the corroboration of that Being with Winnie, her twin, and is thereby identified. In thinking of herself she differentiates, with a dualism worthy of Beckett, between her being and her identity:[38]

> What is it that you like better than anything else, he asked and she said. I like being where I am. Oh said he excitedly, and where are you. I am not here, she said, I am very careful about that. No I am not here she said, it is very pleasant indeed not to be here.

be conscious of not-being, or not to be conscious of not being? Who is the temporal «I» and from what realms of time does he come? He can only conjecture: He says

> all this time, I've journeyed without knowing it, it's I now at the door, what's a door doing here, it's the last words, the true last, or it's the murmurs, the murmurs are coming, I know that well, no, not even that, you talk of murmurs, distant cries, as long as you can talk, you talk of them before and you talk of them after, more lies, it will be the silence, the one that doesn't last, spent listening, spent waiting, for it to be broken, for the voice to break, perhaps there's no other, I don't know, it's not worth having, that's all I know, it's not I, that's all I know, it's not mine, it's the only one I ever had, that's a lie, I must have had the other, the one that lasts, but it didn't last, I don't understand, that is to say it did, it still lasts, I'm in it, **I'm waiting for me there,** no there you don't wait, you don't listen, I did know may be it's all a dream.... (p. 179).

Perhaps, finally, he proposes, he is someone else's lie or someone else's story «perhaps he moans they have said me already» (p. 179). He knows only that he is Adam, or Everyman, and like them must go on.

******

The question of man's relation to reality is answered in ontologically-oriented literature by the way the writer conceives of his characters, whether, that is, as creatures made in the image and likeness of God, or as organic wholes, or as individuations of the whole, or as incarnations of eternal roles or functions. The Existential issue as to whether existence precedes essence is determined by the answer to this question. Of the writers we shall consider, Eliot professes belief in man as created, Gertrude Stein and Virginia Woolf speak out most convincingly for man as a «whole,» Ionesco proffers at one time the hope that he is an individuation and acknowledges ultimately (and defiantly) that he is individual and unique, and Marguerite Duras presents her characters as incarnations of roles.

For Eliot, man's essence clearly precedes his existence, in that he accepts the Christian definition of Man as created «in the image and likeness of God.» The uniqueness of every Man would seem to be established through his vision, his accessibility to revelation or epiphany, rather than through his Being.

In any case, with philosophic and scientific circles caught up in ontological debate, a literary concern with ontology was predictable. Many issues are subsumed under this concern. The major themes which recur are: the examination of man's **Dasein**, the split in being between knower and known; man as epochal whole, individuation or incarnation; unitariness and continuity vs. manifoldness and change; man's temporality, the relation of time to eternity, degrees of existential freedom; the relation of man's being to Being itself or to God.

The examination of man's Dasein is best exemplified in the works of Samuel Beckett. Beckett, like Heidegger, begins with Descartes, but unlike Heidegger he accepts for some time the Cartesian dichotomy between mind and matter. His early works are obsessed with this duality as the long list of their coupled characters bears witness. Murphy clearly disassociates his mind from his body. He describes his mind as «body-tight»[33] and toys ingeniously with ways to account for the apparent «partial congruence» between his bodily actions and his thoughts. His dream of happiness is complete withdrawal to the inner realms of the mind. He rocks his body to sleep. In later works, Beckett too leaves Descartes behind in order to give further consideration to the nature of the «sum.» The mind itself, he perceives, is split; contending voices and identities vie to be acknowledged by his protagonist as his true being. There is the gap between the knower and the known, as in Heidegger and Sartre: «And I still» the Unnamable bemoans, «the teller and the told.»[34] There are, moreover, the distinct voices of the knower and enquirer who, in effect, represent the existentiell and existentialist aspects of Dasein's understanding. Molloy's ordinary understanding tells him that he exists, but a voice equally his own, enquires into.that very existence. Further Beckettian delvings leave Heidegger's Dasein behind and seek out the nature of man's being, whether or not «in-this-world.» The Unnamable travels to the very horizons of Being, to the borders of Time, in exploring his temporality, the length of his sentence to sojourn in this world. «Being» and «being conscious» come under his scrutiny. Is there, perhaps, he suspects, an ontological stance which precedes and survives consciousness. This stance cannot be confused with eternal form or essence because Beckett speaks of it as actualized. The relation of being to identity comes into question and Beckett's Unnamable rejects the idea that they are in any way identical. Are Molloy, Malone, Murphy all projections of Unnamable's being, or stories, or lies, or devils, or **pensums**, or compulsions, who knows? - the Unnamable least of all. In his desire to cease to be, he recognizes that his wish itself is unclear. Does he seek not to be conscious of his being or to

ters with whom we shall concern ourselves. Unlike Heidegger, Whitehead does not consider Man ontologically ultimate. In attempting to place Man in the cosmological scheme of things he treats him as an «actual essence,» a concrescence in the process of reality. As a result, the concepts of indivduality, unitariness, and self-identity all come into question.

In an attempt to accommodate his theories to a belief in the individual man without reverting to a dualistic or determinate ontology, Whitehead proposed the belief that human beings, as creatures, are «epochal units of becoming, in each of which the process of becoming is completed.»[31] The actual entity becomes as a whole. It is «a whole of becoming.» It does not change, in the sense that it does not cease to be itself as a whole. It exists as itself and perishes as itself. It is therefore self-identical and self-sufficient. As an entity it is unique and unrepeatatable in that the process from which it originates defines its world uniquely as a whole. This, Whitehead believed, provides the solution to the problem of identity and change. It overlooked, however, as Professor De Laguna has noted,[32] the related problem of latent potentiality in that it failed to take into account man's unfulfilled potentialities, which exist without actualization even if they do not endure. That Man, as a creature, is uniquely endowed and thus differentiated from other entities, he did not accept.

Whitehead's ontological views are reflected in contemporary writers not only and primarily as they relate to ontology, as is the case with Heidegger's, but also as they approach the problem of Reality beyond human experience and attempt to posit metaphysical questions concerning the existence and nature of an ultimate Being or God. In his description of the Universe as «a creative advance into novelty» Whitehead proposes a dual nature of God, a conceptual one, and a derivative one, «consequent upon the creative advance of the world.» (**P. and R.**, p. 524)

He defines God as the alpha and omega, primordial as well as consequent. His willingness thus to accept contingency as basic to the evolutionary process of reality relates his thinking to that of Heisenberg whose ontological interpretations of «the principle of indeterminacy» stirred such a storm of protest in both scientific and philosophic circles. Unlike Heisenberg, Whitehead laid more stress upon the incremental and orderly nature of «the ingressions» and «concrescences» in the process of reality than upon hazardous nature, but for both of them the process is indeterminate and contingent.

> In its Being, any Dasein is as it already was, and it is «what» it already was. It **is** its past, whether explicitly or not. And this is so not only in that its past is, as it were, pushing itself along «behind» it, and that Dasein possesses what is past as a property which is still present-at-hand which sometimes has after-effects upon it: Dasein 'is' its past in the way of its own Being, which to put it roughly, 'historizes' out of its future on each occasion. Whatever the way of being it may have at the time, and thus with whatever understanding of Being it may possess, Dasein has grown up both into and in a traditional way of interpreting itself: in terms of this it understands itself proximally and, within a certain range, constantly. By this understanding, the possibilities of its Being are disclosed and regulated. Its own past - and this always means the past of its 'generation' - is not something which follows along after Dasein, but something which already goes ahead of it. (p. 41)

In the light of this, he finds «tradition» and studies of tradition sometimes more hindrance than help in uncovering Man's primordial nature, since as products of that nature they obscure its horizons and hence its Being. Eliot's «half look / Over the shoulder» (**Four Quartets**, «The Dry Salvages,» II) beyond tradition is what Heidegger was after.

Within a few years of the appearance of **Being and Time**, Whitehead's **Process and Reality** grappled with a similar set of problems, Whitehead like Heidegger being unwilling to rest the case for ontology as either unknowable or irrelevant. Whitehead's work was less heralded in literary circles; it laid no stress upon the existential quest as a mode of Man's being. But, it raises the question of identity vis-a-vis process and change and attempts to relate Man's being to that of other entities and to the cosmos. In doing so, it aligns itself with the vast contemporary literature in search of man's identity and cosmic role. As a basis for his work, Whitehead formulated two principles: 1) the ontological principle, «Apart from things that are actual, there is nothing-nothing either in fact or in 'efficiency»;[30] and 2) the principle of process, «An Actual entity's being is constituted by its becoming'.» (P. and R., p. 69). With these principles he hoped to escape the ontological mystification of both the Platonic dualism of actualities and essences and the Cartesian one of mind and matter. In this respect, his two principles did much to de-mystify ontological discussion but they involved Whitehead in a set of questions which also haunt the works of the wri-

It is in recognition of this unique plight of Man that Beckett's Unnamable, a true Heideggerian «shepherd of being,» sheds such copious tears. Heidegger, less despairingly, concludes that «the question of **Man's** existence... gets straightened out... through existing» (p. 33). The pre-ontological understanding of Being which characterizes Dasein and «**leads along this way**» he calls «existentiell» (p. 33). And thus «existentiality» is the state of being for the entity as it exists. «Existentialism» he reserves for the analysis of the structure of that existence. Man's primordial knowledge does not require that these structures be transparent. However, to enquire into the nature of Being which is opaque to his ordinary understanding is also a mode of Man's Being. Heidegger's enquiry was therefore, he insisted, «nothing other than the radicalization of an essential tendency-of-Being which belongs to Dasein itself - the pre-ontological understanding of Being.» (p. 35) It was an attempt «to be» as man is meant «to be». With this definition of Existentialism in mind one might well, were it not for the confusion, label all the writers we shall be discussing Existentialists.

Heidegger felt that «the central problematic of all ontology» was «rooted in the phenomenon of time» (p. 40). He made a distinction which he believed to be crucial between the terms «time» and «temporality.» Time he considered «the horizon for the understanding of Being» (p. 39), and temporality «the meaning of the Being of that entity which we call Dasein.» (p. 38) Temporality is rooted in «the Being of Dasein». (p. 39) He wished to restore to time its autonomy and free it from the misconceptions of it which have sprung from temporality. Among these misconceptions, he places traditional philosophy's preemption of the word **temporal** to refer to things «in time» in distinction to «supra-temporal» or eternal ideas or events. He considered such distinctions misleading in that they fail to take into account that the concepts behind them are themselves the product of Man's temporality. Indeed, he goes on to declare that Dasein itself determines the very nature of the investigations into being and time. To be truly radical there fore and to go beyond Descartes, one must examine the «sum» in terms of what is primordially constitutive of Dasein. Dasein, like Heisenberg's most powerful instruments, in a sense determines what it sees. It is primordially «historical» and therefore it «historizes.» In a passage that offers interesting comparison with Eliot's contentions in **The Four Quartets** and «Tradition and the Individual Talent,» and flies in the face of the most basic tenets of Sartrean Existentialism, he offers a description of Dasein's constitutive characteristic to historize:

enquiring into primordial ontology. «With the **cogito sum**,» he notes, (p. 46) «Descartes had claimed that he was putting philosophy on a new and firm footing. But what he left undetermined when he began in this 'radical' way, was the kind of Being which belongs to the **res cogitans**, or - more precisely - the meaning of the Being of the 'sum'.» Subsequently Kant too «altogether neglected the problem of Being; and, in connection with this, he failed... to give a preliminary ontological analytic of the subjectivity of the subject» (p. 45). Sartre takes this up later in discussing the pre-reflexive cogito. Heidegger proposed to offer this preliminary ontological analytic and he therefore began his investigation of being by examining the primordial nature of Man. This primordial nature, he declared, was to be found in man's present nature, in what he called Dasein, «the entity which each of us is himself» (p. 27). He proposed to provide an ontology with Dasein as its theme. He therefore began his investigations with Man as encountered in his everyday «ordinariness» in this world. This starting point was itself sufficient to align his thinking more with literature than with the abstractions of philosophy. His impact upon writers can largely be attributed to his analyses of man's being-in-this-world and his descriptions of the anxiety and «care» which characterize that being. Less obviously, his determined probing for the essence of Man's existence also had its counterparts in the writings of his contemporaries. He begins with Man in his ordinariness because Man, as a mode of his Being, has an **ordinary** understanding of that Being. This understanding is constitutive of man's Being and therefore primordial. His elaborations on the nature of Dasein are nothing if not Beckettian in their grasp of the complexity of the «being» of man:

> Dasein is an entity which does not occur among other entities. Rather it is ontically distinguished by the fact that, in its very Being, that Being is an **issue** for it. But in that case, this is a constitutive state of Dasein's Being, and this implies that Dasein, in its Being, has a relationship towards that Being-a relationship which itself is one of Being. And this means further that there is some way in which Dasein understands itself in its Being, and that to some degree it does so explicitly. It is peculiar to this entity that with and through its Being, this Being is disclosed to it. **Understanding of Being is itself a definite characteristic of Dasein's Being.** Dasein is ontically distinctive in that it is ontological. (p. 32)

> physical and chemical agents than to the constellation which they form and to the whole situation which they define. Behaviors reveal a sort of prospective activity in the organism, as if it were oriented toward the meaning of certain elementary situations, as if it entertained familiar relations with them, as if there were an «a priori of the organism», privileged conducts and laws of internal equilibrium which predisposed the organism to certain relations with its milieu.

The placing of the mind within and the insistence upon consciousness as act rendered meaningless the notion or image of mind as a container of impressions, and of the psyche as a vessel of experience. Gertrude Stein professed no interest in the psyche or in human nature, that is, in the characteristics meant to have accrued to man, man's psychology. V. Woolf, T.S. Eliot, Ionesco, denied all interest in personality. Even in her private life, V. Woolf was to claim over and over again in her letters to have no inner life and to be at a loss to comprehend what was meant by it. Her rejection of psychoanalysis was undoubtedly based upon what she considered its treatment of the psyche as object - to be delved or rummaged about in, rather than, as she conceived herself, as a way of being, a mode of existing **within** the universe. Nineteenth century «creators of characters,» par excellence, saw themselves and hence others, as personalities with motives, psychologies, histories that could be well observed from outside, wrapped in celophane and displayed or wound up and made to act like programmed mechanical toys. These characters persist only in the popular literature of the 20th century. As Kenner notes,[28] the concept of man as a lived body creates at the very turn of the century, even in the characters of dramatic monologues such as Eliot's, a totally new projection of the protagonist as «a zone of consciousness,» not a personality.

Meanwhile, phenomenology provided the spring-board, as we stated earlier, for a spate of ontological studies. Heidegger, a student of Husserl, starts his ontological enquiry where, he feels, Husserl left off. «What?» he asks, «is Being and why is it?» He starts with Man as encountered, as an entity «thrown into being» and knowing it darkly as a mode of his being. Like Husserl, he is not interested in behavior or psychology, nor in societal Man. He states explicitly that neither Anthropology, nor Psychology, nor Biology «gives an unequivocal and ontologically adequate answer to the questions about **the kind of Being** which belongs to those entities, which we ourselves are.»[29] In **Being and Time** he sets out to radicalize the enquiry which Descartes began, by

viction that the three things my interlocutor would separate-I, the objective world, and my feelings about it - are an indissoluble whole. It is only in social behavior... that feelings and things are torn apart.» Virginia Woolf, in **A Sketch of the Past,**[26] states in non-philosophic language a concept of herself and her being-in-this-world, which could have been written by Husserl or Merleau-Ponty. She describes certain moments of being in her life when she has felt she perceived Reality whole and said to herself actually «that's the whole» - and she attributes to this ability her pleasure in writing:

> Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together. From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we - I mean all human beings - are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. **Hamlet** or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock.
>
> This interaction of mine,... so instinctive that it seems given to me, not made by me... proves that one's life is not confined to one's body and what one says or does. One is living all the time in relation to certain background rods or conceptions. Mine is that there is a pattern hid behind the cotton wool.

Virginia Woolf, here and elsewhere, particularly as we shall see in**The Waves,** expresses a view of man as described by Merleau-Ponty. In «Prospectus» he writes:[27]

> (In) the relationships which obtain between the perceiving organism and its milieu one clearly finds that they are not those of an automatic machine which needs an outside agent to set off its preestablished mechanisms. And it is equally clear that one does not account for the facts by superimposing a pure, contemplative consciousness on a thinglike body. In the conditions of life - if not in the laboratory - the organism is less sensitive to certain isolated

between the knower and the known. We know the world by living in it and encountering it. We live in a world of particulars. Existence is «intercourse with the particular.»[20] Abstraction removes us from reality. We know reality, therefore, not through generalization and abstraction but by intuiting its image, by what Whitehead will call prehension, a grasping. We encounter an inexhaustible universe, we bracket off the entirety and grasp the immediate or particular directly. As Sartre later said, «a lemon is not first yellow, then lemon, the yellowness of the lemon is the lemon.»[21] A brown table is not brown and table, it is brown table. Analysis distorts and distances. Objects are their appearances, not an aggregate of them.

If we pause here for a moment, we might examine the literary implications of this phenomenological approach. First and most obviously, Husserl's description of eidetic intuition comes very close to Kant's definition of the **aesthetic** emotion and aesthetic attribute and is, of course, familiar ground to all poets of all times. The poet's approach to reality has always dealt with the particular as encountered and not with the idea as abstracted or thought. The new thing in Husserl is that this poetic methodology is being applied to all perception and learning and not confined to aesthetic or poetic apprehension. The second implication concerns the placing of the perceiving mind or subject within, not above or beyond, which confers a universality upon the individual and rescues from accusations of solipsism the artist absorbed in his own subjectivity. Sartre[22] will later make a distinction «between the individual consciousness in its purity-and psychic qualities,» i.e. «what is ordinarily thought of as personality.» If, in other words, the individual is conceived as a «personality» apart and unique, self-absorption is indeed solipsism. But if the individual is «immersed,» «a part of,» then subjectivity is concerned with the universe within, with the universal in other words. Ionesco makes this very observation in **The Starting Point.**[23] He speaks of his own plays as «projections of the universe that lies within» and going on to defend his preoccupations with himself, he adds: «as the microcosm is to the macrocosm and each one of us is to all the others, it is in the deepest part of myself, of my anguish and of my dreams, it is in my solitude that I have the best chance of rediscovering the universal, the common ground.» And in **Fragments of a Journal,**[24] he writes «Everyone's universe is universal.» And dealing with the question of subjectivity, Eliot wrote:[25] «Someone else may call my view of the world 'subjective', a merely personal appendage of 'me'. I, however, cannot call it subjective, because to call it subjective would be to separate me from it; and my experience is inseparable from the con-

he notes, began by attacking both psychologism and science and in doing so felt he was attacking one and the same thing. Both had sprung from the dualism between subject and object which starts with Galileo and Descartes. These men had started the process by which the exterior world divested of all qualities except extension gradually became, with Kant, the thing-in-itself unknowable to man's mind. Descartes, by his distrust of the senses and dependence upon the mind, had opened the way to the subjectivism of the Idealists and to the psychologism of the late 19th century, and Galileo had made of the world of objects a «vast autonomous realm» awaiting discovery and explanation by men of science. Philosophers no longer asked, as Whitehead remarked, «What have we experienced» but «what can we experience?» , «what can we know?».[10] How can we distinguish between Appearance and Reality? The dualisms between knower and known, between the world as perceived and the world that is, between act and potential were taken for granted in both philosophic and scientific circles. As Knight points out, the old idea «Adaequatio rei et intellectus» disappeared. If, as Kant observed, Nature «is not a given framework in which Man has his place» but a construction of his making dependent upon the modes of his apprehension, then a «relativism haunts all knowledge» - each man's truth being dependent upon his vision.[12] In such an intellectual world, history and anthropology flourish and ontology and metaphysics perish. Psychologism prevails; «all intellectual pursuits, since they involve the mind, are based in the last analysis upon psychology.»[13] Husserl begins therefore by pronouncing against the scientists' assumption that «Nature contains deep within her a principle of order which is to be reached by a constant process of simplification called analysis.»[14] He reversed Descartes' substitution of the mind for the senses as man's way of experiencing the world. The world, he said, is not «what I think but what I live.»[15] Appearances are reality. Reality is «the stuff of life.» We encounter the thing-in-itself as we being-live. Truth is not arrived at. Merleau-Ponty adds, «We need to know what we are looking for otherwise we should not be looking for it.»[16] Consciousness of man's mind, he notes, is not above matter contemplating it to discern what is appearance and what reality. Things are exactly what they appear. The question therefore shifts from «whether the object we know is being» to what is the nature of that being.[17] Man is not above, but as Merleau-Ponty puts it, «He is immersed in the world about him as a body is immersed to a liquid.»[18] Consciousness is not above. It is not material. As Sartre said, «It has no within.»[19] It is an act, an intention, a turning toward. Mind is not separate from the world, contemplating, apart, but the way in which things exist. There is no dualism

the works of Ford Maddox Ford, who wrote an essay on «Impressionism» and labelled himself, James, Conrad and Crane, «Impressionist writers». Ford, he notes, aimed at first «to fix the reader's attention on the impression rather than the narrator,» in a «**progression d'effet**» and slowly to intensify «the reader's impressions to a climax of his involvement in the feelings of the narrator.» Eventually however, he shifted interest from how to please the reader and keep his attention, to «how to represent a person perceiving a set of events.» The mind of the narrator, in other words, not what he narrates, becomes the focus of interest. And since Ford is himself identified with the narrator, the focus shifts from the other to the self, from the observed behavior of the other, to the mind perceiving that behavior, until ultimately, as Ford writes, «Impressionism is a frank expression of personality. The Impressionist author is sedulous to avoid letting his personality appear in the course of his book. On the other hand, his whole book, his whole poem is merely as expression of his personality.» «The nominal subject» is, as Mizener notes, «only an objective correlative.» Impressionism as thus described described is transitional. The author still feels obliged to endow the objective correlative, the nominal subject, with a personality and a history, to make of him something resembling a traditional character. The protagonist is midway between Becky Sharp and K. He is similar to but more factitious than Stephen Dedalus or Michel of **The Immoralist**, the protagonists of the Bildungsroman. There is some way to go to Beckett's Unnamable divested of all personality and history, but the path was laid.

In like manner, at about the same time Ford was writing, the phenomenologists start out with an interest primarily in methodology and make way eventually for Heidegger's ontological work and Sartre's Existentialism. Just as Virginia Woolf refused to meet Bennett on his own ground but shifted the focus of the question to a consideration of the nature of Reality, Husserl, objecting to 19th century Idealism and the psychologism it led to, started out by rejecting not this or that argument but the basic premises upon which the philosophy he had inherited was based. Epistemology, he declared, was «a needlessly invented complication.»[8] He sought a methodology to examine Reality but had first to reaffirm what he felt that Reality to be. Hence his pronouncements on the nature of Reality which bore fruit in a long progeny of ontologic and existential studies long after his methodology was any longer seriously considered. Professor Knight,[9] in his **Literature Considered as Philosophy**, has very ably sketched the career of Husserl and its relation to the philosophical climate in which it took place. Husserl,

Somewhere «In or about December, 1910, human character changed» **ipsa dixit.**[1] Virginia Woolf's pronouncement serves to start with. She had been banished by Mr. Bennett from the realm of «novelists of first-rate importance» because of an inability «to create characters that are real, true and convincing.»[2] And in her now famous reply, «Mr. Bennett and Mrs. Brown,» she challenges not only Bennett's critical acumen but raises the question basic to his critical values: «What» she asks «is reality? And who are the judges of reality?»[3] Only if these questions are answered, she insists, can we «make out what we mean when we talk about character in fiction.»[4] And in an essay on «Modern Fiction»[5] she elaborates her views in open rebellion against the constraint upon the novelist «to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest,» and characters «dressed down to the last button of their coats in the fashion of the hour.» «Is life like this?» she asks, «Must novels be like this?» And she urges the reader, before responding, to «examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day» and he will find that «Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.» In a recently published work «A Sketch of the Past»[6] she describes certain events in her childhood as Moments of Being, moments that were evidence of «some real thing behind appearances,» and states that it is the capacity to grasp Reality in such moments which makes a writer. Virginia Woolf may or may not have been right about human character having changed, but she certainly bespoke the artist's approach to character in the literature of this century. Bennett's «real characters,» the Becky Sharps and Emmas, and Gradgrinds, Maggie Tullivers, and Eleanor Dashwoods of old, with their closely observed psychologies and satisfactorily consistent histories and behavior, were to disappear as artists like Virginia Woolf, with Faustian excitement, rejected man as object, and sought more and more to surprise reality **in statu** and create a genre capable of bearing «immaculate» their ineffable vision. They sought to mediate through the Word the heretofore unexpressed, perhaps inexpressible, essence of human experience.

It starts with the Impressionists, the change in approach to character, and is at first no more than a change in technique, in perspective, a new way to do more or less the same thing, to present people, the others in their daily rounds. The shift of interest from epistemologic to ontologic is only gradually perceived by the Impressionists themselves. Professor Mizener in **The Saddest Story** has noted this gradual shift, in relation to

Thematic concern with the nature of being is a characteristic feature of 20th century literature. There is a shift in emphasis in the writing of this century from an interest in man's psychology and social behavior to a preoccupation with his «being-living.» One result, or indication, of this concern with ontology has been the appearance of generic Man or Everyman once again in the forefront. The characters in the works of Kafka, Beckett, Ionesco, or Duras - provide sufficient examples. Obviously, to focus upon Everyman in the 20th century is to do so «with a difference.» Unlike his medieval forebear, the modern Everyman is undefined and his Being-in-this-world unchartered. There is no angel of the Lord to dispel the nostalgia of being for non-being in Beckett, to incarnate the word for Gogo, nor can Klamm do much to show K the way. K, and Malone-Malloy, and Ionesco's Berenger, and the maid and salesman in **The Square** are Everyman nonetheless, and the burden of concern throughout the works they inhabit is with what it is «to be» Everyman in this world.

To point to man's being-in-this-world as a major preoccupation of the writing of this century might seem a work of supererogation; the existentialist hero of contemporary drama and fiction has been so much discussed, admired and appreciated in literary circles. However, apart from the commentary on specifically Existential themes, which abounds, curiously little has been said of the 20th century's broader concern with ontology, its thematic preoccupation with **questions** of being, not with the **parti pris** presentations of the existential plight. And yet Everyman in the literature of our century is not always cast as existential hero, a God-without-attribute, with seven days of a life and its essence to breathe into it. He appears in a climate of less heady excitement to ask: **What is** Being-in-this-world?, and **Why** is it? When Gertude Stein ushered in the 20th century, she did not believe that existence precedes essence, nor profess what came later to be the Sartrean faith. And Virginia Woolf and T.S. Eliot and Franz Kafka, great masters of our century, and latterly Samuel Beckett, Eugene Ionesco, and Marguerite Duras were not existentialists, but they were nonetheless concerned throughout their works with ontological issues. I should like in this paper, to discuss their broader interest in ontology and to identify recurrent ontological themes throughout their works.

******

ONTOLOGICAL CONCERNS IN 20TH CENTURY WRITERS

Doris Enright-Clark Shoukri

القلق الأنطولوجي في الأدب الأوربي

دوريس شكري

يطرح الأدب الغربي بصفة عامة والأوربي بصفة خاصة في النصف الأول من القرن العشرين قضية الوجود طرحا ملحا وجوهريا . وتمثل التساؤلات الخاصة بطبيعة الواقع ومعنى حياة الفرد المحور الرئيسي لمؤلفات كتّاب كثيرين مثل جرترود شتين وفرجينيا وولف وت . س . إليوت ويونسكو وبيكت ومارجريت دوراس وفرانز كافكا . وقد قام عدد من الفلاسفة مثل هوسرل وهيدجر ووايتهيد وسارتر بطرح قضايا انطولوجية تتركز حول ماهية الوجود وسببيته فأضافوا معاني جديدة للمشاكل التي تمس طبيعة وجود الإنسان ، والعلاقة بين الذات العارفة والمعرفة ، والاستمرارية والثبات ، والزمن والحرية ، وعلاقة الإنسان بالوجود نفسه وبالله . فبينما لايطرح الكتّاب هذه المشاكل في صيغ فلسفية واضحة فإننا نستطيع أن نستشف العلاقة بين أعمالهم وجهود الفلاسفة في محاولتهم خلق أنواع أدبية جديدة وخلخلة اللغة للتعبير عن وجود شخصيات رواياتهم في الحياة بدلا من سبر اغوار نفوسهم أو معالجة تاريخيتهم .

وتتناول هذه الدراسة عددا من التجاوبات الأدبية لمشاكل الوجود في أعمال كتّاب مثل ت . س . إليوت الذي يحاول ان يمسك بلحظات الوجود في تجليه أو كتّاب أكثر راديكالية مثل بيكت الذي يتجه نحو الصمت واليأس في محاولته لإيجاد وساطة من خلال الكلمة .

ALIF

Alif, the first letter of the Arabic alphabet, marks a beginning; ALIF, the journal of comparative poetics, initiates a dialogue; and the avant-garde, as the special theme of this issue, introduces the dialectics of innovation.

The avant-garde, as an effort to advance, grow and renew, is dialectically related to criticism. Innovation whether in art or literature provokes a critical reaction. The confrontation and synthesis of the avant-garde and criticism constitute the aesthetic discourse.

Thus we present to our readers efforts by artists and critics to break through familiar language and structures and to surprise reality anew. It is also fitting to identify and discuss past impulses toward innovation, efforts to recognize art as «forerunner and revealer.» The new is forever beginning.

ALIF is a multilingual journal, appearing annually, and presented in English and Arabic (and occasionally in French). The different traditions and languages confront each other in its pages. Each issue includes original articles, by Arab and western critics, translations of seminal texts in both traditions, as well as interviews with creative writers. ALIF hopes to provide a forum in which a critical exchange, on a reciprocal basis, might be established, an arena in which the currents of modern letters and criticism can so combine as to yield new configurations of poetics and ideologies, the beginnings, in other words, of a new discourse.

The Editors

• Articles in Arabic

CONTENTS

• Articles in English

Editors:

Doris Enright-Clark Shoukri
Ceza Kassem-Draz

- The following people have participated in the preparation of this issue: **al-Said Badawi, Donald Cole, Ferial Ghazoul, Barbara Harlow, Ahmed Taher Hassanein, Jonathan Haynes, Farouk al-Hitami, Nabila Ibrahim, David Konstan, Hasna Makdashi, Noha Nassar, Laurice Nassour, Hoda El-Sadda, Steffen Stelzer, Jayme Spencer.**

- **Cover: Mohsen Sharara**
- **Layout: Saad Abdel Wahab**

- **Price per issue:**
  - **Arab Republic of Egypt:** L.E. 2.00
  - **Other countries (including postage):**
    Individuals: $5.00 (first three issues $15.00)
    Institutions: $10.00 (first three issues $30.00)

- **Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to:**

ALIF

Department of English and Comparative Literature
The American University in Cairo
P.O.Box 2511
Cairo, Arab Republic of Egypt

- **Printed by International Press in Cairo**

Journal of
Comparative Poetics



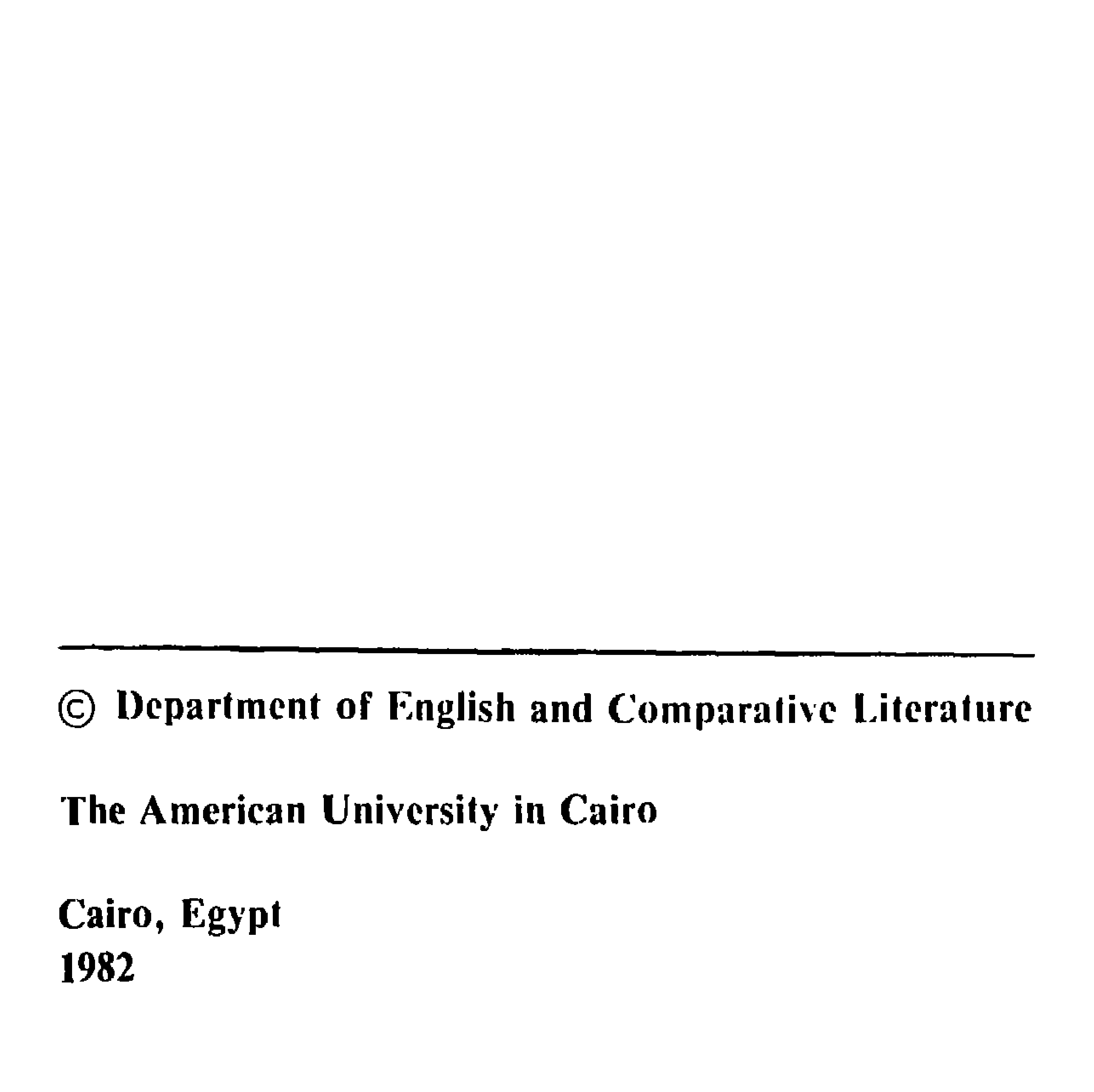
No. 2. SPRING 1982

Art, the expression of society, manifests in its highest soaring, the most advanced social tendencies: it is the forerunner and the revealer. Therefore, to know whether art worthily fulfills its proper mission as initiator, whether the artist is truly of the avant-garde, one must know where Humanity is going, know what the destiny of the human race is... (Gabriel-Desire Laverdant, 1845)

يمثل الفن – وهو المُعبِّر عن المجتمع – في أسمى انطلاقاته أكثر اتجاهات المجتمع تقدماً : إنه السبّاق والكاشف . ولكي نعرف إذا ماكان الفن يقوم بمهمته – كفاتح لآفاق جديدة – على أتم وجه ، وإذا ماكان الفنان حقاً طليعياً ، فعلينا أن نعرف إلى أين تسير البشرية .... وماهو مصير الجنس البشري ...

جبرييل – ديزيريه لافردان ، ١٨٤٥

CRITICISM AND THE AVANT—GARDE



The American University in Cairo

Cairo, Egypt
1982



Bibliotheca Alexandrina
0530769